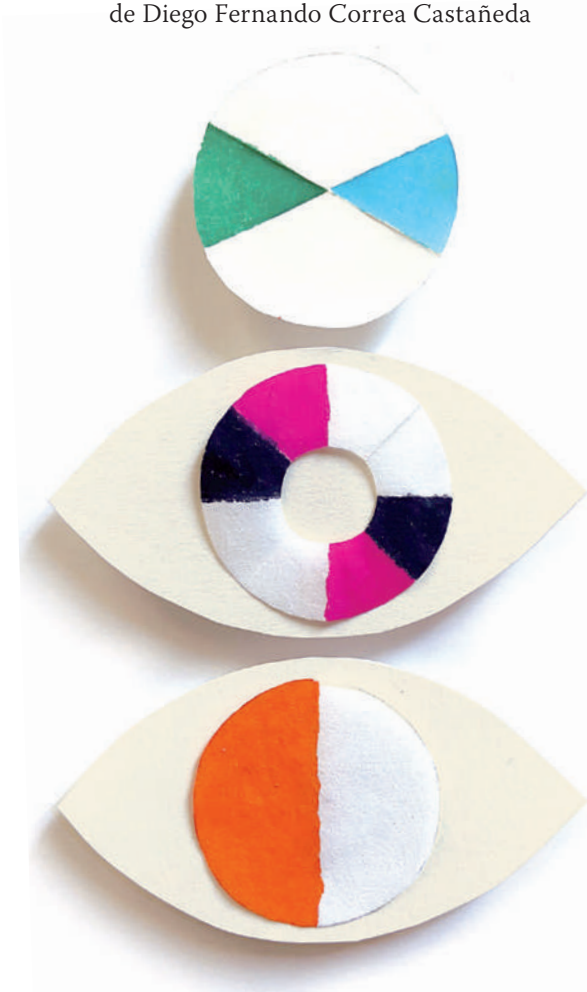
Georg Lukács

Estética de Heidelberg (1916-1918)

Traducción, introducción, edición y notas de Diego Fernando Correa Castañeda

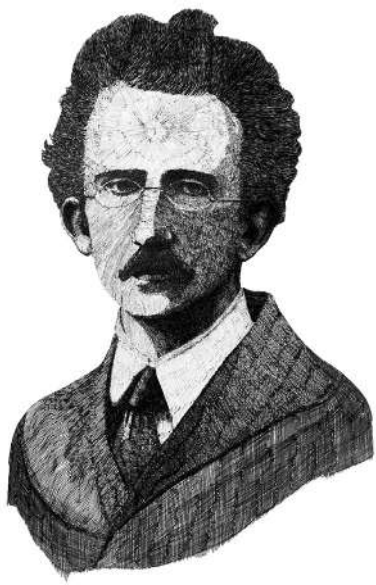


PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

PUZCLÁSICOS

Georg Lukács

Estética de Heidelberg
(1916-1918)



Lukács joven. Dibujo de Mateo Correa

Georg Lukács

Estética de Heidelberg (1916-1918)

✳

Traducción, introducción, edición y notas de Diego Fernando Correa Castañeda

PUZCLÁSICOS

© Diego Fernando Correa Castañeda
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2022

Colección PUZClásicos/Textos
Director de la colección: José María Serrano
Diseño de colección: Jesús Cisneros y Fernando Lasheras

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas,
c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330
puz@unizar.es http://puz.unizar.es

une Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN 978-84-1340-475-2

INTRODUCCIÓN

Diego Fernando Correa Castañeda

Heidelberger Ästhetik, cuya primera traducción completa al español tiene ahora el lector en sus manos,[1] fue un texto escrito en la ciudad alemana del mismo nombre por Georg Lukács entre los años 1916 y 1918. Anteriormente habían visto la luz otras cuatro obras de igual calado e importancia.[2] La *Teoría de la novela* (1914-1915), que nació en un momento muy delicado para el autor,[3] *Heidelberger Philosophie der*

1 La única traducción completa es la versión italiana de Luisa Coeta, *Estetica di Heidelberg,* en la editorial SugarCo Edizioni, de Milán, del año 1974. También se ha hecho la traducción del tercer capítulo «Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik» (La relación sujeto-objeto en la estética) integrada en el libro G. Lukács, *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud,* Buenos Aires, Gorla, 2015, pp. 201-244.

2 Junto con la aparición de las obras más relevantes e importantes también se publicaron ensayos cortos. Véanse los índices de G. Lukács, *Sociología de la literatura,* Barcelona, Península, 1968; y G. Lukács, *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud,* Buenos Aires, Gorla, 2015.

3 G. Lukács, *Teoría de la novela,* 1999, pp. 33-34: «En ese estado de ánimo nació el primer proyecto de la *Teoría de la novela.* Al principio tenía que ser una cadena de diálogos: un grupo de jóvenes se retrae de la psicosis de guerra que le rodea, al modo como los narradores del *Decamerón* se aíslan de la peste; tiene conversaciones movidas por el deseo de entenderse y comprenderse entre ellos y cada uno a sí mismo; y estas conversaciones llevan paulatinamente a los problemas tratados en el libro, a la perspectiva de un mundo dostoievskiano». En el prólogo escrito por el propio Lukács (1962) para la reedición de la *Teoría de la novela,* él mismo pone de manifiesto el gran influjo que recibió de las Ciencias del Espíritu. La utilización de las categorías de vivencia, sensible y los estados de ánimo, entre otros, vinculan esta obra con esta escuela de pensamiento. G. Lukács (1999, p. 34): «La *Teoría de la novela* es, en efecto, un producto típico de las tendencias de las "ciencias del espíritu"». La *Estética de Heidelberg* queda, de esta manera, vinculada también estrechamente con ellas.

Kunst [Filosofía del arte de Heidelberg] (1912-1914), inédita aún en español, *El alma y las formas* (1911),[4] el *Diario (1910-1911)* y *Modern drama fejlödésének története,* escrito en 1908-1909 y publicado por primera vez de forma íntegra en 1912 en lengua húngara.[5] Lukács se había doctorado en Filosofía en la Universidad de Budapest en 1906,[6] y como él mismo expone con mucha claridad en varias de sus obras,[7] en aquel entonces estaba bajo la influencia de la filosofía neokantiana. Poco después, esas influencias cambiarían de signo y le llegaría el momento de la filosofía hegeliana, para, posteriormente, hacer su definitivo acercamiento al marxismo. Pero ese es un tema que no se abordará aquí, porque veremos el momento creativo que corresponde a la *Estética de Heidelberg,* momento en el que estaba bajo el signo del horizonte trágico, y no al gran salto que significó la publicación de *Historia y consciencia de clase,* salto ya dentro del horizonte utópico, obra que, como es bien sabido, representó un gran cisma en el movimiento del marxismo ortodoxo.

---

4 G. Lichtheim, *Lukács*, Barcelona, Grijalbo, pp. 32-33: «*El alma y las formas* ya había aparecido en húngaro el año anterior de 1910». Las vivencias que produjeron la creación de esta obra, el suicidio de Irma Seidler y la muerte temprana de su mejor amigo, Leo Popper, fueron el motivo por el que Lukács comenzó a escribir todo el resto de su obra en alemán. G. Lukács, *Sociología de la literatura,* Barcelona, Península, 1968, pp. 10-11: «Un trabajo relevante de la misma época es *Die Seele und die Formen,* publicado en Alemania en 1911. En aquella época, Lukács estuvo de manera predominante influido por el neoplatonismo, la filosofía de la vida (Dilthey, Bergson y Simmel), la fenomenología (Husserl) y el neokantismo (Rickert y Lask). Aparte de esto, tuvieron una importancia temporal para él las teorías artísticas de K. Fiedler y Paul Ernst, y ya en aquella época, Thomas Mann influyó fuertemente en él».

5 G. Lichtheim, *Lukács,* Barcelona, Grijalbo, 1973, p. 32: «En 1911 apareció un estudio suyo en dos volúmenes sobre el teatro moderno, con un total de mil páginas» (hay versión en español: *Evolución histórica del teatro moderno,* integrada en el libro de Lukács *Sociología de la literatura,* por Peter Ludz, con el nombre de *Historia evolutiva del drama moderno*).

6 G. Lichtheim, *Lukács*, Barcelona, Grijalbo, 1973, p. 33.

7 G. Lukács, *Teoría de la novela*, 1999, pp. 34-37. G. Piana *et al., El joven Lukács,* México, Siglo XXI (Cuadernos de Pasado y Presente), 1978, pp. 129-130.

Antes de llegar a Heidelberg,[8] Lukács había realizado estancias en diferentes ciudades europeas. Florencia —cuya atmosfera le sirvió para comenzar *El alma y las formas* y de donde proviene su *Diario 1910-1911*—, Berlín y la ciudad a orillas del Neckar serán las sedes en las que emprenderá la difícil tarea de dar forma a sus pensamientos. Esa actividad intelectual se verá forzada a pasar del naciente espíritu esteticista anterior a 1914 a la teoría marxista de 1924, atravesando varias etapas no menos importantes, y tan ricas y fructíferas como aquellas. Las corrientes de pensamiento que se ubican entre las dos etapas mencionadas ocuparon un lugar muy destacado dentro del panorama intelectual de principios del siglo XX. Entre ellas, las más destacadas fueron el vitalismo, el intuicionismo, el fisicismo y, desde luego, el neokantismo.[9] Este último entendido como un resurgir filosófico derivado de la conclusión a la que llegó Otto Liebmann después de haber hecho un largo recorrido por el desarrollo del idealismo alemán: «Also muβ auf Kant zurükgegangen werden».[10] Ahora bien, de lo que se trataba en definitiva era de saber cuál

8 Heidelberg es una ciudad que goza de cierto encanto mágico. Allí, Spinoza rechazó una invitación del príncipe Carlos Luis para ser profesor de su universidad en 1673; ya en aquel entonces, el autor de la *Ética* geométrica no aceptó impartir clases bajo vigilancia, ya que eso coartaba su libertad de pensamiento. Por su parte, Hegel encontró una cierta paz y sosiego en sus aulas cuando fue llamado en 1816 a impartir clases. La tranquilidad que obtuvo allí, previa a su ingreso definitivo en 1819 en la Universidad de Berlín, le permitió dar forma a su obra más importante, *La enciclopedia de las ciencias filosóficas.* No hay que dudar que las sucesivas estancias de Lukács en la ciudad del *camino de los filósofos* entre 1912 y 1918 insuflaran también en él el suficiente ánimo para escribir sus principales obras de juventud.

9 G. H. R. Parkinson (ed.), *Georg Lukács*, Barcelona, Grijalbo, 1973, p. 11: «En aquel periodo, el neokantismo era la tendencia dominante en la filosofía del mundo de habla alemana, en el que estaban incluidas las clases cultas del Imperio austro-húngaro, y, en consecuencia, nada tiene de sorprendente el que Lukács cayese bajo la influencia de un tipo de filosofía neokantiana».

10 O. Liebmann, *Kant und die Epigonen: eine Kritische Abhandlung*, Stuttgart, Carl Schober, 1965, p. 110: «Por consiguiente hay que volver a Kant» (traducción de Diego Correa).

era la disciplina que se ocuparía de determinar en última instancia la realidad material. La confrontación consistía en saber qué era lo que ponía en marcha a la naturaleza orgánica, y no tanto en saber si entre la naturaleza orgánica e inorgánica existía un abismo insalvable; se trataba de descubrir cuál era el motor que ponía en movimiento la vida misma. Dentro de la confrontación existían dos corrientes principales, el vitalismo y el fisicismo, o bien las ciencias humanas o las ciencias del espíritu, o como lo propusieron Windelband y Rickert, maestros de Lukács, naturaleza o cultura. El neokantismo se instaura como una corriente en la que las esferas del conocimiento quedaban separadas en cámaras estancas, en las que las disciplinas se especializan y se sistematizan, de ahí que a la filosofía se la ubique en el terreno de la lógica y la teoría del conocimiento. En el ambiente queda la sensación de que la filosofía tendrá que ocuparse de nociones que no queden ocultas para el mundo científico, cuando no de ser solamente una validadora de las generalizaciones científicas.

Dentro de esta confrontación surgen varias escuelas neokantianas, la de Heidelberg, que influyó de manera más notable en Lukács, y la escuela de Marburgo,[11] con la que se encontraba en total desacuerdo. Aunque Lukács comparte muchas de las enseñanzas de su maestro Simmel (entre los años 1909 y 1910 recibe clases de este en la Universidad de Berlín), en el fondo discrepa de los principios fundamentales del sociologismo neokantiano, empeñado en defender la teoría de la «inmanencia de la conciencia». Entre los años 1913 y

11 G. H. R. Parkinson (ed.), *Georg Lukács,* Barcelona, Grijalbo, 1973, pp. 11-12: «La escuela de Marburgo, con Cohen y Natorp. Para ellos, la filosofía era la teoría de los principios de la ciencia; creían que la filosofía de Kant debía modificarse en el sentido de que el pensamiento fuese responsable no solamente de la forma, como afirmaba Kant, sino también del contenido, que Kant adscribía a la influencia de la incognoscible "cosa en sí". Lukács rechazaba ese tipo de neokantismo por la razón de que no veía cómo "el problema de la realidad podría ser derivado simplemente como una categoría de la consciencia"».

1914 viaja a la Universidad de Heidelberg en busca de las fuentes del pensamiento neokantiano depositadas en las doctrinas de Wilhelm Windelband y Heinrich Rickert, quienes se interesaban por problemas de historia y de cultura, disciplinas que se ajustaban más a los intereses del joven Lukács. Por último, entabla amistad con Emil Lask, el discípulo más destacado de estos dos pensadores. Las huellas de este último se pueden encontrar en las obras posteriores de Lukács.

Uno de los mayores problemas con los que se encontró Lukács al publicar *Historia y consciencia de clase* —problema derivado del profundo estudio sobre Kant y Hegel que llevó a cabo en Heidelberg— fue la insinuación de que Engels había hecho una interpretación errónea no solo de Kant, sino también de Fichte y Hegel, lo que llevó a Lenin a confundirlos. La formación que recibió Lukács en la Universidad de Heidelberg y el contacto con Lask le aportaron información más precisa sobre los principios de la filosofía del Idealismo alemán. Este fue el motivo por el que Lichtheim[12] afirmaría que «[…] [el] contenido estrictamente filosófico [de *Historia y conciencia de clase*] resulta inseparable de la interpretación que hacía Lask de Kant, Fichte y Hegel» (Lichtheim, 1973, p. 43).

Hecho este breve recorrido por las universidades y escuelas de pensamiento que visitó, y las personalidades importantes con las que trabó amistad, para utilizar una expresión suya, de sus vivencias, ahora podemos acercarnos mejor a la obra que nos ocupa: *Heidelberg Ästhetik.* En aquel momento Lukács se encontraba trabajando en un estudio sobre Dostoievski, obra inconclusa de la que conservamos su introducción: La *Teoría de la novela,*[13] y un texto con apuntes

12 G. Lichtheim, *Lukács*, Barcelona, Grijalbo, 1973, p. 43.

13 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 293: «su libro sobre Dostoievski (del cual solo se terminó el primer capítulo introductorio, conocido bajo el título "La teoría de la novela")». Aquí y en adelante se remite a las páginas de la presente edición española.

y notas de una obra publicada como *Dostoyevski.*[14] Lukács se vio en la necesidad de suspender la redacción de esta obra por la recomendación de varios académicos amigos: Ernst Bloch, Emil Lask y Max Weber y de la propia Universidad, que le exigían la presentación de una obra sistemática,[15] característica de la que no gozaban sus primeros ensayos, y de dar comienzo a un trabajo que debería servir para ser presentado como como tesis doctoral.[16] Ese propósito tenía la escritura de *Die Heidelberger Ästhetik,* que lo debería llevar a ocupar una cátedra en la Universidad de Heidelberg. Pero el estallido de la Primera Guerra Mundial y el posterior lla-

---

14 G. Lukács, *Dostoyevski,* Murcia, Biblioteca de Caracteres Literarios, 2001.

15 I. Mészáros, *El pensamiento y la obra de G. Lukács*, Barcelona, Fontamara, 1981, p. 105: «Muy alentado por Bloch, Lask y Weber, trabaja en su estética. Con interrupciones más o menos breves, vuelve repetidamente al manuscrito, cada vez más grueso, hasta que, en 1918, incapaz de concluirlo satisfactoriamente, abandona el proyecto […] [de lo que nosotros conocemos como la *Heidelberger Ästhetik*]». A, Kadarkay, *Georg Lukács,* Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1994, p. 329: «El mundo académico de Heidelberg exigía una obra sistemática, y sus ensayos, aunque brillantes, planteaban problemas acerca de sus capacidades académicas».

16 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 306: «La tesis doctoral presentada no salió a la luz, pero los documentos relativos a la solicitud de doctorado de Lukács pueden encontrarse en el archivo de la Universidad de Heidelberg (Univ.-Archiv Heidelberg III, 5 a, 186, fols. 223-253). Entre ellos se encuentra el informe de Rickert con un breve resumen de los contenidos del trabajo presentado. Establece que "las discusiones metodológicas por lo tanto ocupan un gran espacio en las primeras secciones. En particular, pretenden demostrar la necesidad de una 'fenomenología' estética, que debe preceder a la doctrina actual del valor de las construcciones estéticas de significado. Un 'esbozo' exhaustivo de esta fenomenología del comportamiento creativo y receptivo llena el segundo capítulo. Luego, en el tercero, puede comenzar la representación de los conceptos estéticos centrales, y comienza con una discusión de la relación sujeto-objeto. Luego, sin embargo, la investigación no continúa sistemáticamente como antes, sino que se rompe en un examen de la metafísica de la belleza, que aún no ha concluido en los capítulos presentados. Cómo se está construyendo todo el sistema todavía no es evidente"».

mado de reclutamiento desde Budapest[17] impidieron que ambos proyectos se pudieran llevar a cabo de forma satisfactoria.[18]

Estructura de la Estética de Heidelberg

Hagamos una aproximación al contenido de la obra tomando como modelo la evaluación que hizo de ella su maestro Heinrich Rickert. En el primer capítulo, «La esencia de la puesta [en escena] *(Setzung)* estética», Rickert ubica en la primera parte la justificación metodológica que Lukács pretende introducir ante la necesidad de instaurar una «fenomenología estética», que debería servir como método de valoración de las representaciones estéticas de significado, esto es, Lukács está buscando una forma de valorar que se ajuste lo más posible a la obra, alejándose de la fenomenología metafísica que, según él, emite juicios de valor —cuando se aleja del comportamiento del sujeto de la realidad vivencial— que no se corresponden con la realidad de la que emana la obra. Los intentos de objetividad anteriores al Lukács premarxista, momento alcanzado en la *Estética* de 1963, lo que buscan es lograr el mayor acercamiento posible al valor emitido desde la metafísica, pero a su vez sin menoscabar el mundo de la realidad en el que se desenvuelve la vida del sujeto. En el segundo capítulo, «Fenomenología del comportamiento creativo y receptivo», se presenta ya la división del sujeto en dos esferas bien diferenciadas, el tema de la relación sujeto-objeto en estética, que

---

17 G. Lichtheim, *Lukács*, Barcelona, Grijalbo, 1973, pp. 212-213: «Regresa a Budapest, donde es declarado inútil para el servicio militar. Le asignan un puesto en la censura postal». G, Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 297: «otoño de 1916, cuando Lukács regresó a Heidelberg tras un año de servicio militar en Budapest».

18 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 305: «Casi todas las cartas contienen una nueva fecha "límite" porque el trabajo debe estar terminado. Sin embargo, la estética —ahora concebida como una tesis doctoral— no pudo ser completada de acuerdo con el plan original». Véase también A. Kadarkay, *Georg Lukács,* Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1994, pp. 264-265.

anuncian el tercer aspecto destacado por Rickert. La separación de estas esferas tiene sus raíces en Kant, en la división entre la teoría y la práctica. Hegel lleva a cabo de nuevo la unión entre el sujeto y el objeto, con el sujeto-objeto-idéntico, momento en el que la razón humana se encuentra con la razón que habita dentro del desarrollo histórico de la misma realidad, produciéndose de este encuentro el saber absoluto. Será mucho más tarde, en las obras de madurez, cuando Lukács proponga la noción del *Tertium datur,*[19] la práctica como tercera vía conciliadora, única actividad humana en donde el hombre puede descubrir las conexiones últimas que hay entre su confuso interior y el claro exterior. Esta tercera vía es también descubierta en Pávlov[20] al proponer *el reflejo de la vida cotidiana* como tercer eslabón, intermedio entre la ciencia y el arte. La parte de la estructura formal de este segundo capítulo

---

19 *Tertium datur* es una noción introducida por Lukács como tercera vía para buscar una solución mediadora entre dos esferas enfrentadas. De entre ellas, las más destacadas son *la vida cotidiana* entre la ciencia y el arte, *la práctica* entre el sujeto y el objeto, *la forma* entre la ciencia y la filosofía, *el sistema de señalización 1'* entre los reflejos condicionados e incondicionados, *la espontaneidad* entre la fuerza revolucionaria y el partido-organización, *la dictadura democrática* entre el capitalismo y el comunismo y *la tendencia* entre la consciencia y la inconsciencia. José Ignacio López Soria dice que «con Simmel entra Lukács en las filas de los buscadores de una tercera vía entre el idealismo y el materialismo» («Lukács: Búsqueda de fundamentos y "Diario" inédito», *Teorema. Revista Internacional de Filosofía,* vol. 6, n.º 3-4 [1976], pp. 485-512 [487]). En G. H. R. Parkinson (ed.), *Georg Lukács,* Barcelona, Grijalbo, 1973, p. 79 también encontramos esta referencia del amigo de Lukács István Mészáros: «El culto directo a la totalidad, el misticismo de la totalidad como una inmediatez, la negación de las mediaciones e interconexiones complejas […] el culto a la inmediatez y la negación de la totalidad, de las interconexiones objetivas entre los complejos individuales, es también peligroso […] Su "tertium datur" es una concepción dialéctica, históricamente concreta, de totalidad».

20 G. Lukács, *Estética I,* Barcelona, Grijalbo, 1966, p. 34: «[…] su generalidad científica o estética constituyen los dos polos del reflejo general de la realidad objetiva; el fecundo punto medio entre esos dos polos es el reflejo de la realidad propia de la vida cotidiana. Esta tripartición de las relaciones del hombre con el mundo externo, que aquí solo hemos indicado y más tarde desarrollaremos, fue muy claramente reconocida por Pávlov».

tiene algunos problemas, que serán esclarecidos en parte por el editor György Márkus en su epílogo,[21] más que nada relacionados con la estructura de los capítulos. Lukács escribió una obra previa, aún inédita en español, *Heidelberger Philosophie der Kunst,* 1912-1914, que tiene un capítulo que en primera instancia debería estar aquí, y al que Rickert hace clara referencia; se trata del segundo capítulo «La fenomenología del comportamiento creativo y receptivo», del que Rickert hace alusión en su informe sobre la tesis de doctoral que presentó Lukács en la Universidad de Heidelberg.[22] Este capítulo no está en esta obra,[23] es decir, cuando Rickert hace referencia a él afirmando que «Un "esbozo" exhaustivo de esta fenomenología del comportamiento creativo y receptivo llena el segundo capítulo», no se sabe muy bien a qué se está refiriendo. Márkus confirma que este aparece como segundo capítulo en *Heidelberger Philosophie der Kunst.*[24]

Al tercer capítulo, «La relación del sujeto-objeto en estética», Rickert no hace ninguna alusión. Valga decir que en él se desarrollan en parte los aspectos relacionados con el comportamiento creativo y receptivo en torno a la relación que se es-

---

21 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 233.

22 Véase nota 16.

23 En igual sentido, hay que decir que este segundo capítulo tampoco está incluido en la versión italiana de *Heidelberger Ästhetik.* En la traducción de Luisa Coeta, *Estetica di Heidelberg,* de la editorial SugarCo Edizioni (Milán, 1974), ni siquiera aparece en el índice.

24 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, pp. 244-245: «Por otra parte, hay que señalar que las numerosas referencias (hacia adelante y hacia atrás) al capítulo de fenomenología que se encuentran en diversos lugares de la *Äst* [*Heidelberger Ästhetik*], con la excepción de uno de los casos mencionados anteriormente, son todas identificables con los correspondientes pasajes de texto de *PhK.* 2 [*Philosophie der Kunst*], que comprenden y agotan todos los momentos intelectuales esenciales de esta. El capítulo sobre fenomenología que surgió de estas referencias es, sin duda, idéntico al capítulo correspondiente sobre la *PhK* [*Philosophie der Kunst*] en cuanto a la temática y el contenido principal. En tales circunstancias, en mi opinión, la suposición de que Lukács escribió todo un nuevo capítulo debe dejarse por infundada»

tablece entre el objeto artístico, la obra de arte y el sujeto. En esa relación se ponen en juego los presupuestos con los que el sujeto recepciona la obra, los que a su vez difieren de los que utiliza el sujeto en el proceso de creación de esta. De esta interacción, de esta dinámica conceptual, Lukács rescata elementos que serán esenciales para la constitución del sujeto estético.

La segunda parte, titulada *La dialéctica transcendental de la idea de belleza,* está formada por dos capítulos: el cuarto, «La idea lógico-metafísica de belleza», y el quinto y último, «El desarrollo especulativo filosófico de la idea de belleza», dividido a su vez en cuatro partes. Sobre ellos, Rickert hace la sola referencia a que «la investigación no continúa sistemáticamente como antes, sino que se rompe en un examen de la metafísica de la belleza, que aún no ha concluido en los capítulos presentados». La obra continúa con un breve Apéndice I y un Apéndice II, «La inteligibilidad de la casualidad y el antropologismo del arte», en donde Lukács presenta referencias breves sobre aspectos contenidos en el grueso de la obra. Por último, hay una conferencia titulada *El problema de la forma de la pintura,* y dos borradores, materiales a los que se acudirá solo para aclarar aspectos de la obra en general.

Sistema categorial

Del esbozo realizado por su maestro Heinrich Rickert —y siguiendo de cerca el estudio del editor György Márkus— podemos pasar a abordar el estudio de la obra estableciendo en primer lugar un marco conceptual de referencia que nos sirva de guía. El sistema conceptual que un pensador utiliza para darle forma a sus argumentos, y el desarrollo que ese sistema enseña a través de las diferentes etapas por las que atraviesa, nos muestran el camino para conocer las fuentes de las que se han tomado las herramientas conceptuales con las que se construirán las edificaciones propias. Lukács se sirvió, al igual que todos los demás, de los conceptos de las diferentes escuelas de pensamiento en las que se formó. Obras anteriores a la *Es-*

tética de Heidelberg tales como *El alma y las formas*[25] contienen categorías previas a su llegada al marxismo, como las kantianas «culto al yo» o «individualidad» (97, 116), las vitalistas «estados de ánimo» (97, 179), «comunidad de estado de ánimo» (105, 114, 131) «capacidad vivencial» (103), «sentimiento vital», «fuerza vital» (133). Las categorías depositadas en la *Teoría de la novela*[26] —como él mismo explica en el prólogo del año 1962— marcan la transición de Kant a Hegel (35), el viraje se manifiesta en la contraposición que lleva a cabo Lukács entre «alma estrecha» y «ancha», «individuo problemático con su carácter demoníaco» y el que «produce internamente todos sus contenidos», el «a priori abstracto y concreto», «alma activa y pasiva», entre «idealismo abstracto e interioridad romántica». Categorías centrales como «hombre entero», (116), «vivencia» (60, 61, 150, 153), «categorías de la vida cotidiana» (64), que reciben su primer tratamiento en *El alma y las formas* serán plenamente desplegadas en La *Estética de Heidelberg.* El lugar más destacado lo ocupará el contraste entre el «Hombre entero» («Ganzen Menschen») de la realidad vivencial[27] y el «Hombre enteramente» («Menschen ganz») de la esfera estética, (25), la importantísima «doble […] antropomorfización» («doppelt […] Anthropomorphisierung») (182, 253) también se anuncia, aunque no recibe el tratamiento que conoceremos en la *Estética* de 1963, en donde se la relaciona con la «teoría del reflejo», unas de las grandes ausentes de la *Estética de Heidelberg,* junto con la «mímesis», «evocación», «vida cotidiana» y «el medio homogéneo». La importancia en la utilización de este sistema categorial le

25 G. Lukács, *El alma y las formas,* Valencia, Universitat de València, 2013.

26 G. Lukács, *Teoría de la novela,* Barcelona, Ópera Mundi, 1999.

27 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 25: «La realidad vivencial no es solo el territorio donde el "Hombre entero" se encuentra en su casa, sino también su hogar natural, del que solo puede salir de un salto, por la decisión de someterse a las máximas de una esfera de validez (por la que deja de ser un "Hombre entero" *uno actu* y se transforma en el sujeto normativo de la esfera en cuestión [la estética])».

permite a Lukács separar el mundo humano surgido del «reflejo antropomorfizador», arte y religión (1966, I, p. 131), del derivado de las actividades desantropomorfizadoras, tales como la ciencia. Y por último tenemos la categoría de la «pura visibilidad» de las bellas artes de Fiedler, que tendrían que servir para saber si todas las obras de arte tienen la misma intención que en su base común —lo que nos llevaría a una esfera de validez en forma de ciencia, a explorar el mundo de las obras de arte desde la visibilidad—, o la «visibilidad pura» no se puede colocar como base común del arte visual, como norma general, sino que solo existen las visibilidades singulares de las obras singulares (85). Lukács se aparta de los presupuestos de su maestro Fiedler, algo que el propio Fiedler supo ver también en su propia obra.[28]

La obra precedente y el medio social en el que se desarrolló, el informe hecho por Rickert sobre la tesis doctoral y el acercamiento al sistema conceptual-categorial utilizado previamente y contenido en la *Estética de Heidelberg* permiten ahora hacer un análisis más claro sobre esta obra.

Primera parte de la Estética de Heidelberg

El núcleo central de la *Estética de Heidelberg* es la búsqueda de una esfera de validez objetiva para el juicio estético,[29]

---

28 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 85: «si la concepción de Fiedler (y completamente una que ve el arte como la forma estética de validez en general) fuera la correcta, entonces algo meramente existente tendría que ser visto en la obra de arte tal como es, algo que se eleva al nivel del sentido a través de su "participación" en esta forma de validez y por lo tanto insertado en una realidad "objetiva". El propio Fiedler también se ve obligado a sacar tales conclusiones».

29 Lukács volvió a los estudios de estética después de un largo periodo. Una vez terminada la guerra participó de manera activa en la política de Hungría, se inscribió en el partido comunista (1918), fue «comisario adjunto del pueblo para cuestiones de instrucción pública» (Muñoz, 2002, p. 42), en el gobierno de Bela Kun. Después del fracaso de este proceso revolucionario estuvo en Viena como *emigré* entre 1920 y 1923. Después de participar en

independiente de todos los tipos diferentes de validez que el hombre utiliza en su vida cotidiana: el psicológico, teórico y ético. La independencia del juicio estético tendría que darse sin los «elementos formales teóricos» hasta lograr una «esfera autónoma de valor» (8), una forma de valor «puramente estética» que se corresponda con la «pureza de la puesta [en escena] estética», esta actitud comparada con las otras formas de valoración hacia el arte es totalmente incondicional, esto es, el juicio estético no va más allá de lo dado, de la obra misma. Lukács está buscando una forma de juicio estético —o un sistema de la filosofía de la validez— alejado de las demás formas de valor, que debería presentarse en la inmediatez de la vivencia sin la interferencia de las demás esferas de valor «la totalidad microcósmica de la obra de arte no puede permitir ninguna relación normativa que no sea la de la inmediatez de la vivencia pura» (10). La primera dificultad con la que se encuentra Lukács al formular este tipo de inmediatez, que debe tener la validez del juicio estético dentro de la categoría de la vivencia pura —en otras palabras, la misma realidad vivencial—, la encuentra en uno de los aspectos más destacados abordados por Hegel en la *Fenomenología del espíritu* —la inmediatez del conocimiento— en la primera parte de la obra, *la certeza sensible:* «pues si reflexionamos sobre esta diferen-

---

diversidad de debates políticos, de publicar *Historia y consciencia de clase* (1923), *Las tesis de Blum* (1928), en fin, de estar envuelto en eternos conflictos con el partido y la Internacional Comunista, se traslada a Moscú, en donde, «ser "Cominternado" […] era peor que el exilio» (Kadarkay, 1994, p. 500). Fue en su larga estancia en Moscú, 1933-1944, en donde Lukács vuelve a temas estéticos en los que la *«objetividad del juicio estético»* adquiere su mayor despliegue. G. H. R. Parkinson (ed.), *Georg Lukács,* Barcelona, Grijalbo, 1973, p. 34: «Pocos libros de Lukács aparecieron entre 1933 y 1944, pero su pluma no estuvo ni mucho menos ociosa. Aparte de trabajar en su libro sobre Hegel, publicó muchos artículos que formaron la base de libros que aparecieron después de la guerra: *Goethe y su tiempo* (1947), *Ensayos sobre el realismo* (1948), *El punto crucial del destino* (1948), *El realismo ruso en la literatura universal* (1949), *Realistas alemanes del siglo XIX* (1951), *Balzac y el realismo francés* (1952), *La novela histórica* (1955), tienen su origen en artículos publicados mientras Lukács estuvo en la Unión Soviética».

cia resulta que ni el uno ni el otro […] [el *este* como yo y el *esto como objeto*] son solo *inmediatos,* es decir, ni el uno ni el otro están solo en la certeza sensible, sino que están a la vez *mediados;* yo tengo la certeza *por medio de* otro, a saber, por medio de la cosa; y esta está asimismo en la certeza *por medio de* otro, a saber, por el yo».[30] Lukács sabe muy bien que se está oponiendo a uno de los mayores pilares hegelianos «este Ser = Nada no puede ser un producto del pensamiento, un producto de las formas espontáneas de la teoría, porque, en primer lugar, como Hegel subraya tan agudamente en todas partes, su esencia es la mediación» (18); aun reconociendo la dificultad insiste en que entre el sujeto y el objeto —en este caso estamos hablando de la obra de arte— se da una relación, no mediada, sino de pura inmediatez, es más, él reclama la eliminación completa de toda mediación (18). El escenario fenomenológico hegeliano, no el husserliano[31] (261), será en donde el autor de la *Estética de Heidelberg* trate de dar solución a este dilema.

Ahora bien, antes de ver el modelo fenomenológico por el que se inclina Lukács, la fenomenología moderna, la hegeliana o la husserliana, conviene hacer un breve acercamiento a Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819). Este, casi sin quererlo, entra en escena al poner en duda el conocimiento intelectual y proponer ir más allá de lo que se podía demostrar epistemológicamente, lo que debería permitir tener un conocimiento in-

30 G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu,* Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 198.

31 Los motivos por los que Lukács se aleja de Husserl son claros: «Las confusiones del método de Husserl con las ontologías de la época prekantiana probablemente se deban en gran medida a la peculiaridad mal entendida de la fenomenología». Para Lukács, el sistema de la fenomenología husserliana «puede ser interpretada y acomodada adecuadamente dentro de los sistemas trascendentales», pero la dificultad está en «que su intención yace en la dirección de la objetividad de la validez puramente teórica» (p. 46), y esa es la esfera de la que Lukács busca escapar, ya que este es el campo de actuación de las justificaciones objetivas de la ciencia, y lo que él pretende es la justificación en el campo de la fenomenología estética (N. del T.).

mediato de toda la realidad, del absoluto, de Dios en definitiva. Hegel encontró en estos postulados sobre el conocimiento acerca de Dios la forma de darle la vuelta al problema de la inmediatez del conocimiento contenidos, y no resueltos, en la *Fenomenología del espíritu.* Habría que esperar hasta la segunda edición de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*[32] para que llegara a una solución satisfactoria. Tanto Hegel como Lukács se sirven de manera análoga de la posición que ante la inmediatez del conocimiento adopta Jacobi. Mientras que Hegel se opone abiertamente al conocimiento inmediato, Lukács lo aparca dentro de la esfera de la vivencia metafísica,[33] no dentro de la realidad vivencial.

El papel de la fenomenología

Para Lukács la fenomenología moderna, «[…] [con su pretensión de] una elaboración de la objetividad pura» (46), se encuentra en una situación demasiado polémica y poco clara para dar un concepto más esclarecedor sobre la filosofía de la validez (45), que la fenomenología hegeliana y husserliana,

---

32 G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas,* Madrid, Abada, 2017, p. 91: «Por todo ello, es tan consolador percibir, y más aún anunciarlo, que el interés por la filosofía se ha conservado frente a aquellos dos fenómenos y que el amor serio por el *conocimiento superior* se ha mantenido puro y sin vanidad. Y si bien este interés se arrojó de momento a la forma del *saber inmediato* y del *sentimiento,* anuncia sin embargo el impulso interior hacia metas más altas de la visión racional […]».

33 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 57: «Es cierto que ningún objeto metafísico puede ser pensado como si fuera a "surgir" en la vivencia individual, sino que tiene un ser completamente independiente de toda vivencia, que no puede ser determinado ni en su Eso, ni en su Cómo por la vivencia; pero pertenece a la esencia de este ser que solo se puede captar adecuadamente en la vivencia metafísica, que el único camino que conduce a ella es la vivencia metafísica. La afirmación de Jacobi de que un dios conocido es más que Dios proviene de una sensibilidad muy fina por los hechos estructurales de la metafísica, ya que el tema del conocimiento ya no puede ser el tema del Yo-sujeto metafísico, sino una mera conciencia teórica».

modelos a los que se adhiere Lukács —y en los que encontrará dificultades— para tratar de encontrar un punto de apoyo y cercanía sobre el problema al que se enfrenta el sujeto de la realidad vivencial a la hora de abordar las categorías de la subjetividad y objetividad. Lukács observa que la fenomenología se empeña en demostrar el cumplimiento de las esferas de subjetividad y objetividad que operan en el comportamiento del sujeto, pero a Lukács lo que le interesa es buscar la justificación de dicho comportamiento. Esto es, si Husserl se mueve dentro del escenario del cumplimiento teórico, Hegel lo hace dentro del estructural-teórico —desde luego, más desarrollado—, pero de lo que se trata es de darle a las esferas del comportamiento los presupuestos necesarios de valoración de la actitud del sujeto en la realidad vivencial, o como Lukács lo llama, la «autorrevelación de la metafísica lograda» (48).

El interés de Lukács por adentrarse en los intrincados hilos de la fenomenología, entendida en sentido —metafísico—[34] hegeliano «como el camino que el ser humano «natural» que vivencia debe recorrer hasta transformarse en sujeto estético» (261) —aquí queda claramente marcada la diferencia entre el sujeto natural y el social, entre el hombre entero y el hombre enteramente— lo llevará a plantear una distinción entre la fenomenología estética[35] y la fenomenología metafísica;[36] la primera, para la que Lukács reclama autonomía en relación

34 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 79: «la fenomenología metafísica de Hegel tuvo que abarcar la totalidad de todo lo que puede ser vivenciado y reconocido y organizar una jerarquía uniformemente homogénea en la dirección del espíritu absoluto que abarca todo y lo trae a la conciencia».

35 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 62: «La fenomenología estética puede ser entendida desde este punto de vista como el proceso de autoliberación de la subjetividad desde su límite del Yo-dependiente, que solo puede ser resuelto completamente en la etapa final del camino, para llegar al sujeto estilizado de la estética».

36 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 184: «La estética debe ser fundada como una esfera autónoma de valores o como un campo independiente de la filosofía metafísica».

con las demás esferas de validez —tanto psicológica como con la fenomenología moderna— será el camino por el que ese «sujeto natural» deberá llegar a transformarse en «sujeto estético», el camino a través del cual debe darse el paso de la realidad vivencial a la realización de esa misma vivencia. La autonomía de la vivencia estética —como presupuesto de una fenomenología estética— no está dirigida a la comprensión de un ser que trasciende la vivencia —como en la esfera teórica, en donde el sujeto se ha añadido a la construcción de sentido—, sino que más bien pide el sentido de la vivencia como vivencia —esto es, transformando la intención de la vivencia del ser al sentido—. Por otra parte, la heteronomía de la segunda fenomenología será la causa que la privará de llevar a cabo la representación del escenario real en el que se desarrolla la vida cotidiana —la vivencia— del sujeto estético. Ya que como «metafísica consciente […] nunca es capaz de explicar la validez de la obra de arte» (6), y, por el contrario, como «metafísica inconsciente […] [termina en una] concepción en sí misma contradictoria y paradójica» (6). Entre ambas fenomenologías hay diferentes frentes en disputa,[37] no solo es la obra de arte la que está en juego, sino también los conceptos de realidad natural, sujeto —no solo el estético— y objeto. Al diferir la obra de arte entre la intención del productor y la comprensión por parte del receptor, se le impone a la fenomenología estética la doble y difícil tarea de marcar las diferencias y similitudes que se dan en el proceso de creación y recepción[38] de la obra artística

37 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 98: «Lo que este dilema tiene que significar se hace evidente para todos cuando se considera que, por un lado, la validez de la obra de arte nos es dada de una manera que no se puede negar, y que su abolición hace así cuestionable la construcción de toda la conciencia humana, y que, por otra parte, los caminos abiertos, los de la psicología y la metafísica, deben ser excluidos por su propia naturaleza de la solución de este problema».

38 Esta distinción será desarrollada a través de la obra, se la pondrá en juego con otros conceptos para que adquiera mayor dinamismo. Entrará en juego con el hombre entero y el hombre enteramente, con la objetividad y subjetividad en el comportamiento estético. Estos incipientes estudios en el

(73) —entendiendo esta como el objeto estético, el objeto propio de la vivencia pura—. György Márkus lo deja igualmente claro en el epílogo a esta obra: «en fenomenología, el creador desempeña el papel principal; en psicología postconstructiva, lo receptivo (309). Además, esta tarea tiene como meta buscar la objetividad en estos «modos subjetivos de comportamiento en la obra (producción y receptividad)», así como allanar el camino para que se lleve a cabo el «proceso de estilización de la subjetividad» (63). Este complejo categorial era tan determinante para Lukács que, en el plan previsto, y no realizado por los motivos que ya se han expuesto, incluía, según G. Márkus, un detallado estudio sobre «la meticulosidad creativa y la emoción receptiva» (309).

En la búsqueda de validez del juicio estético, del juicio estético objetivo, sobre conceptos tan centrales como los de realidad natural, sujeto o la estructura del objeto, Lukács declara que —en sintonía con la época— se podrían dejar en el terreno de lo inexpresable, de lo incognoscible, del caos pre-teórico lo llama él[39] —en el sentido de Kant— o transferirlos al campo de la psicología. Para él, la dificultad radica en que la realidad natural, el mundo de la actitud natural, lo que terminará llamando la realidad vivencial,[40] se da en un mundo real y concreto, en el mundo del *hic et nunc,*[41] mundo poco estudiado y

---

comportamiento de la recepción artística llevados a cabo por Lukács recibieron atención a finales del siglo XIX. R. Warning (ed.), *Estética de la recepción,* Madrid, La Balsa de la Medusa, 1989.

39 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 21: «Todos los grandes sistematistas han experimentado y descrito el caos "pre-teórico", Kant y Hegel son solo ejemplos típicos de esto, y solo los especialistas de la investigación teórica individual, que necesariamente siempre se mueven dentro de la esfera y nunca tocan el problema en sí de la puesta [en escena], podrían escapar de su vista. Y cada puesta [en escena] ética genuina, cada decisión real de seriedad ética normativa enfrenta al sujeto con este —lo pre-ético— caos».

40 Lukács anuncia por primera vez el concepto de «Realidad vivencial», esta categoría filosófica tendrá un papel muy destacado en toda la obra posterior.

41 *Hic et nunc* es una locución latina que significa, literalmente, «aquí y ahora». Se usa para llamar la atención sobre la necesidad de pensar las cosas

conocido[42] ante cuya realidad concreta no tendría que haber duda (23); mientras que la psicología solo puede operar a través de «desmontar y armar de nuevo, homogeneizar y ordenar» un mundo en apariencia psíquico, derivado quizás de la incapacidad del sujeto para desenvolverse realmente en un mundo también real y concreto. «La realidad vivencial […] es la actitud hacia "el mundo", donde lo vivencial es la forma en que se dan los objetos, como objetos de vivencia […] su conocimiento nunca puede dirigirse a la sustitución de los elementos de la vivencia que se han convertido en psíquicos como resultado, sino más bien a explorar la estructura del comportamiento del sujeto y la naturaleza representativa que resulta de ello en su naturaleza, que no está distorsionada por ninguna proyección u homogeneización» (24). Según Lukács, la psicología solo funciona allí donde el comportamiento del sujeto se deja clasificar en contextos psicológicos, en donde esa clasificación puede llevarse a tipologías generales, las cuales pueden luego ser comparadas bajo leyes generales. La psicología opera de igual manera no solo en los comportamientos del sujeto en la realidad vivencial sino también en los demás tipos de comportamiento «normativo o metafísico».

Para recapitular, teniendo presente el análisis llevado a cabo por Rickert, nos hemos ocupado en la primera parte de esta introducción de los presupuestos para la fundamentación de una fenomenología estética, ello nos ha llevado a comparar dicha actitud con los demás tipos de comportamiento, el teóri-

---

desde la realidad y no desde teorías y abstracciones. Esta es la primera vez que Lukács utiliza un concepto que será determinante para su obra posterior.

42 El mundo de la realidad vivencial, de la vida cotidiana, recibió un tratamiento especial en la *Estética* de 1963. Después de tanto tiempo, Lukács mantiene los mismos presupuestos que en su *Estética* temprana sobre lo poco estudiado y conocido que es el mundo de la realidad vivencial. G. Lukács, *Estética,* Grijalbo, 1963, t. I, p. 33: «[…] la principal dificultad que aquí notamos es la falta de investigaciones previas. Hasta el presente, la teoría del conocimiento se ha preocupado muy poco del pensamiento vulgar cotidiano».

co, el ético y el psicológico. Lukács centra su atención en la validez del juicio filosófico estético y para ello ha penetrado en gran cantidad de terrenos, hasta ese momento inexplorados, del lugar que ocupa el sujeto en la vida, en la realidad vivencial, de la que debería surgir la pureza del juicio estético alejada del que proviene de las múltiples maneras que el hombre utiliza para comprender y referirse a la realidad. Como ya se ha anunciado y mencionado anteriormente, de esta interacción conceptual entre el mundo de la normatividad,[43] sea teórica o estética —estas dos contendrían a todas los demás—, y el resultado surgido cuando el sujeto se enfrenta a la obra de arte, esto es, la vivencia pura, «el sentido inmanente de la vivencia debe ocurrir esencialmente como incomparabilidad cualitativa» (93), surge una fenomenología del comportamiento creativo y receptivo en la que entra de alguna forma —Lukács dice: «inequívoca»— la relación sujeto-objeto. Como ya se ha dejado claro anteriormente, el capítulo sobre la «Fenomenología del comportamiento creativo y receptivo» está anunciado en el índice, pero no está contenido dentro de la obra, es por ello que pasaremos directamente al de «La relación sujeto-objeto», sin dejar por ello de señalar los aspectos en los que esa relación se ocupa de la parte creativa y receptiva en el momento en el que el sujeto se enfrenta al objeto, al objeto artístico.

Relación sujeto-objeto

Lukács marca la diferencia que existe entre el comportamiento normativo estético y la relación normativa entre el sujeto-objeto en las demás esferas portadoras de valor, la ética y la lógica. Pero en comparación con estas dos formas norma-

---

43 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 94: sobre el comportamiento del sujeto, referido a algún tipo de norma, ya hemos hecho varias referencias, valga decir que estas funciones normativas están ligadas, a su vez, a «dos estructuras sensibles independientes del sujeto, por un lado, la obra como tal y por otro lado la subjetividad pura del sujeto estilizado de la estética».

tivo-relacionales de valor, la estética se convierte en la única disciplina en la que existe una relación real entre el sujeto y el objeto. Ya que, por ejemplo, en «lógica pura no hay sujeto» (102), la necesidad teórica objetiva que reclama este tipo de comportamiento destruye toda esfera de subjetividad. De esta primacía del objeto sobre el sujeto, emanada de la pretensión de la realización del valor por parte de la esfera lógica, se salta a la destrucción total del objeto por parte de ética, que exige justamente lo contrario, el viaje hacia la incógnita tierra que está más allá de la realidad vivencial del sujeto. Lukács propone, para lograr un equilibrio entre estos dos extremos —el de subjetividad ética, como filosofía, y objetividad lógica, como ciencia—, la mediación de la estética, entendida como el mundo del arte, de la obra de arte. Aquí se puede ver nuevamente que Lukács es el pensador de la tercera vía: la estética debe ser entendida como un *tertium datur*[44] —Mészáros habla de una concepción dialéctica, históricamente concreta, de totalidad—, como una mediadora, al igual que lo va a ser la *práctica* —en la obra posterior— entre el sujeto y el objeto, y la *vida cotidiana,* entre la fenomenología estética, como el mundo del arte, y la fenomenología teórica, como el mundo lógico científico.

El recorrido fenomenológico que hemos realizado, que va desde el ser natural hasta el sujeto estilizado de la estética, diferenciándolo del sujeto construido de la lógica y del postulado en la ética, lleva a establecer la diferencia entre el hombre entero y el hombre enteramente. Estas dos figuras deben ser entendidas como las portadoras de dos facetas a la vez bien diferenciadas. En ellas está implícito el hombre como un fragmento, como un sujeto atado a los requerimientos fragmentados de las subdisciplinas que parcelan las esferas del conocimiento —en sintonía con el auge del neokantismo—. Por otro lado, está el hombre enteramente, el sujeto que ha sido estilizado por la esfera estética, transformándose así en «una uni-

44 Véase nota 19.

dad viva que comprende la plenitud de contenido de las vivencias; una unidad que abarca la totalidad de la humanidad» (111). Esta idea de la experiencia estética como momento de unión de naturaleza y libertad, de objeto y ética, es deudora de Kant y de Schiller.

El Hombre entero y el Hombre enteramente

El sistema categorial que nos ha venido ocupando es el del comportamiento normativo o metafísico, esferas fenomenológicas estéticas y metafísicas, realidad vivencial, valor estético, teórico, psíquico y ético, creación y recepción de la obra de arte. Como acabamos de ver, dentro de toda esta amalgama conceptual aparecen dos protagonistas más, el Hombre entero y el Hombre enteramente. El primero es el que se corresponde con el sujeto de la realidad vivencial, su marco de desarrollo es la vida misma, el de la objetividad no homogénea y rica en variedad de matices. En este mundo objetivo, el Hombre entero actúa y contempla a la vez la realidad vivencial y los productos surgidos de ella misma. No lo hace adoptando la forma de un ser metafísico —ya que, al no ser un dios, no diferencia entre la actividad y la creación, no marca la distancia entre la cosa y el concepto—, sino sujeto a un comportamiento normativo. Entre este obrar y contemplar, Lukács lleva la percepción contemplativa al terreno metafísico de lo ético y psicológico, esto es, al mundo interior del pensamiento, del cual el Hombre entero debe apartarse para ingresar en el mundo de la práctica, y así poder enfrentarse a los instrumentos del entorno, a los objetos ya terminados. El estado de ánimo *(Stimmung)* —categoría de la fenomenología metafísica— de este sujeto deberá ser el encargado de interpretar todo el flujo de interacciones que surgen de esta relación al entender que la interacción práctica con una realidad previamente elaborada supone un alejamiento de la inmediatez de la vivencia (32), y, por consiguiente, un acercamiento a la esfera metafísica, en la que se deberá buscar la mayor objetividad

posible —dicho con Lukács, un «proceso de auto liberación de la subjetividad» (63)—, o una supresión del Hombre entero en favor de un sujeto normativo, del Hombre enteramente ya perteneciente al mundo de la estética, en donde se debería llegar a una cierta forma de realización objetiva de la vivencia. Este tránsito nos lleva al Hombre enteramente,[45] quien a través de la puesta en marcha de la fenomenología estética ha sido llevado a su máxima expresión vivencial, esto es, ha sido sometido a un proceso de estilización de la subjetividad. Este sujeto de la estética, aunque se desenvuelve en el mundo de la realidad vivencial, tendrá que encontrar y generar su mundo en una nueva esfera en la que pueda llevar a cabo la realización de la vivencia, desplegada a su vez en la esfera autónoma de la vivencia normativa de la estética, la cual se distingue claramente de todos los conceptos de vivencia, en donde este nuevo hombre tendrá contacto con el mundo de la creación y la recepción artística para poder adoptar una forma autónoma de validez.

Ahora bien, en el tránsito de un sujeto a otro se encuentra el objeto, objeto al que Lukács cataloga de asignado o apropiado al sujeto, que bien podría ser el objeto mismo, o el objeto construido sobre principios de lo que Lukács llama una «reducción homogénea» —esto es, la fragmentación o descomposición de la realidad natural para aislar el objeto estético, pero que no nos lleva a la formación de estos—. El aspecto más peculiar de esta interacción del comportamiento en el cambio que se da entre ambos tipos de sujeto es la supuesta exigencia, por parte de este objeto al sujeto, de un reconoci-

---

45 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik*, Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, pp. 111-112: «El Hombre "enteramente" significa entonces una reducción de las posibilidades de vivencias del hombre a órganos internos muy específicos de recepción del mundo (que, por supuesto, no son ni órganos sensoriales ni "facultades del alma"), que se han vuelto homogéneos en esta determinación, y a través de los cuales la reducción de un mundo construido en relación con estos órganos, intrínsecamente unido a la totalidad, puede llegar a la vida realizada en su vivencia».

miento, de una vivencia pura. El objeto estético, la obra de arte, exige al sujeto —como receptivo— la entrega total, la plena vivencialidad —la dedicación pura—, que debe ser alcanzada a través de una también plena subjetividad —subjetividad pura— para llegar a convertirse en sujeto estético, para que se pueda dar la auténtica relación sujeto-objeto estético. Bien sea un objeto en sí mismo —la realidad natural—, bien un objeto construido, lo importante es ver de dónde el sujeto partirá para emitir su juicio de valor estético. Si se toma el valor como válido, si se cree que se ha llegado a la plena objetividad, entonces podríamos decir que el hombre ha entrado —con Kant— en el espacio de los objetos reflexivos o metafísicos, «Los dos pilares estructurales principales del sistema de Kant, el dualismo de forma y contenido y el pluralismo de las áreas de valores» (246), esto es, en la validez teórica, en el mundo del hombre entero, muy alejado del hombre enteramente de la realidad vivencial al que se propone llegar Lukács.

El objeto estético es un objeto aislado, independiente. Su autonomía se debe corresponder con la misma exigencia que se ha hecho de la fenomenología estética. Lukács encuentra que en Kant los objetos aparecen sistemáticamente en conexión con otros (117). La orientación ética kantiana lleva a ver el comportamiento del sujeto estético con indiferencia;[46] a su vez, «esa indiferencia tiene una intención sobre el aislamiento de los objetos y los alcanza incluso en lo que Kant llama belleza libre» (117). Este acto de indiferencia kantiano, al diluir el aislamiento del objeto estético e introducirlo en un cosmos coherente, coloca la vivencia estética entre la realidad vivencial y el interés de la ética, esto es, se desplaza a una posición intermedia el acto central de la vivencia pura estética que Lukács asigna al Hombre enteramente. Además de la exigen-

46 G. Lukács, *Heidelberger Ästhetik,* Luchterhand (Alemania), 1975, vol. 17, p. 118: «Debido a esta naturaleza fluctuante e interiormente dependiente del acto decisivo, la indiferencia no es capaz de aislar los objetos sobre los que se dirige en el sentido exigido de la estética para prestarles su propia objetividad».

cia kantiana de la igualdad ética entre los sujetos, igualdad que es justo lo que se supone que hay que hacer para reconocer el valor, en la esfera estética se exige una divergencia radical de los sujetos. En la doble cara que tiene la obra de arte, teórica —forma— y estética —contenido—, también debe ser entendida de manera divergente, esto es, sus condiciones de validez no deben tener una significación recíproca, ya que la objetividad del mundo material, de los objetos «consiste precisamente en este contenido divergente de la vivencia», en ese «flujo heraclítico de la vivencia pura» (147).

Vemos que los protagonistas son el objeto y el sujeto ético, teórico y estético. Los dos primeros de la tradición kantiana, el último propuesto por Lukács. El campo de actuación —como lo viene siendo en todo el texto— es no solo la creación y recepción artística, sino también el área creadora de valores. Lukács plantea que en el escenario estético la intención de esta disponibilidad «es crear un objeto estético aislado e incomparable, separado de cualquier contexto, medio o esfera»; el sujeto estético, como ya se ha anunciado anteriormente, actúa ante y dentro de una realidad ya terminada, completada, y en caso de no ser así debería ser creada por él mismo. De esta dinámica, en la que entran en juego la creación, la recepción, la vivencia pura, la subjetividad pura —con su carácter no metafísico— y objetividad, surge la obra, como objeto —que ha tenido ya que ser penetrado por las formas de vivencialidad de la subjetividad pura— mediador en la que la relación entre el sujeto y el objeto coinciden. Como ya se ha dicho anteriormente, la obra de arte, el objeto estético, funciona como un *tertium datur,* es el puente que se extiende entre el sujeto y el objeto, entre la realidad vivencial y el de la esfera trascendente, entre la objetividad y la subjetividad, entre la teoría, la ética y la estética y para ser más precisos y acercarnos al Lukács maduro, entre el arte y la ciencia, en donde los procesos antropomorfizadores y desantropomorfizadores jugarán el papel central.

La divergencia expuesta por Lukács en el proceso de creación del objeto estético, la obra de arte, entre forma —la viven-

cia del Hombre enteramente— y contenido —la vivencia del artista— sufre un proceso de identificación que debe ser llevado por la forma a un significado en el que la oposición carezca precisamente de sentido.[47] La identificación producida así será tomada de manera diferente por el sujeto estético en acción, el creador y el receptor —que solo se dan en la medida en que están en relación con la obra—. Para el primero esta identidad es una tarea, en él la forma debe llegar a ser una forma efectiva —Lukács la llama *forma formans*—, mientras que, para el otro sujeto, el receptor «es una realidad que se dirige hacia él» en la que «la forma aparece como algo que ha sido completado y existe *(forma formata)* independientemente de él» (140). Podemos ver muy bien que la dinámica de la forma artística hace un doble recorrido, en el creador el camino va del sujeto al objeto, y en el receptor del objeto, al sujeto. Para Lukács, la razón y la manera en que esta doble relación introduce el contenido subjetivo de la vivencia en el proceso de creación será la que determine la independencia de esta relación en la esfera de la estética.

Las últimas consideraciones hechas por Lukács, sobre el tema de la obra y la relación que se establece entre sujeto y objeto, señalan que, de todo el influjo de interacciones conceptuales surgido de esta relación, en la que prevalece la independencia absoluta e indiferente de la obra, ante la avalancha de

---

47 La forma es una categoría filosófica a la que Lukács dedicó gran parte de sus reflexiones filosóficas, solo basta con mirar su obra temprana más importante, *El alma y las formas.* Pero es en un texto anterior a este, *Acerca de la pobreza de espíritu* (1910), en donde el concepto de forma adquiere mayor atención. Lukács parte de la premisa de que la forma es una actividad anímica, esto es, que representa una parte de la vida anímica de las personas, que se encuentra más allá de la vivencias y más acá de la técnica. Para Lukács, todas las formas son valoraciones y juicios acerca de la visión del mundo; en ese caso, la forma como fundadora de los sentimientos, de las construcciones anímicas, hace que los esquemas vivenciales sean duraderos, son los únicos que existen con verdadera permanencia; por el contrario, todos los efectos que no se basan en la forma, en los estados de ánimo, desaparecen con el paso del tiempo (G. Lukács, *Acerca de la pobreza de espíritu,* Buenos Aires, Gorla, 2015, pp. 97, 100 y 111).

interpretaciones subjetivas que dejan intacto el aislamiento en el que la obra se encuentra, resultan de gran utilidad para acercarse a una interpretación válida de la relación sujeto-objeto.

La segunda parte de la Estética de Heidelberg

En la última sección de esta introducción nos ocuparemos de la segunda parte de la *Estética de Heidelberg, La dialéctica transcendental de la idea de belleza,* formada por dos capítulos, el cuarto, «La idea lógico-metafísica de belleza», y el quinto y último, «El desarrollo especulativo filosófico de la idea de belleza», dividido en cuatro partes. La única referencia que Rickert hace en su evaluación de la tesis doctoral es que «la investigación no continúa sistemáticamente como antes, sino que se rompe en un examen de la metafísica de la belleza, que aún no ha concluido en los capítulos presentados». La obra continua con un breve apéndice I y un apéndice II, «La inteligibilidad de la casualidad y el antropologismo del arte», en donde Lukács hace referencias breves sobre aspectos contenidos en el grueso de la obra. Por último, hay una conferencia: *El problema de la forma de la pintura,* y dos borradores, materiales a los que se acudirá solo para aclarar aspectos de la obra en general.

El problema de la belleza

La investigación se rompe con un examen de la metafísica de la belleza, dice Rickert, una evaluación demasiado simple para un tema al que Lukács le dedica cerca de ochenta páginas. Lukács parte del supuesto de que el concepto de belleza es una premisa de la que tiene que partir toda estética, que toda teoría estética debe tener además su propio concepto de belleza. Afirma que de ahí la extrañeza de que una obra que se propone hablar de estética —la *Estética de Heidelberg*— haya eliminado el concepto de belleza de su sistema conceptual. Al hacerlo, lo que se propone es poner de manifiesto la enorme

carga metafísica que ha adquirido el concepto en todos los sistemas de la estética clásica, por lo tanto, al eliminarlo de sus argumentos estéticos pretende resaltar su ambigüedad conceptual, y de esta manera evitar los malentendidos en su construcción, en el sentido de Fiedler, para quien el concepto de belleza es más una cuestión de conveniencia terminológica, utilizado con el fin de evitar equivocaciones (151). Lukács pone en escena tres grupos bien diferenciados en los que entran en juego e interactúa el concepto de belleza, el motivo impulsor puede ser un motivo lógico-metafísico, un motivo filosófico-de-desarrollo-especulativo o un motivo ético-sustancial. Pertenecer a un grupo no excluye la participación en otro. El hecho de que un filósofo pertenezca a uno de los grupos, dice Lukács, no elimina que en su pensamiento también estén presentes categorías filosóficas de los demás.

La belleza —o la perfección de la obra de arte, con sus dos caras, como concepto trascendente o como objeto constituyente de los objetos—, al igual que el concepto de validez estética estudiado en la primera parte de esta introducción, requiere de un ámbito de validez absoluto. Lukács pretende aquí, al igual que en los demás estadios de desarrollo de la *Estética de Heidelberg,* alejar los juicios estéticos de los entornosc —sensible-transitorios—, esto es, busca una esfera de actuación no solo universal, sino absoluta. Esto provoca que por necesidad el acto de valoración del sujeto de la vivencia de la belleza sea trascendente, y al hacerlo ubica el concepto de belleza dentro de un escenario global, universal, dotando a la estética de una panarquía que extiende sus dominios a todo el ámbito de lo real. Aquí Lukács se expresa a través de un acercamiento a las posiciones de Platón y de Plotino, quienes manifiestan, de una manera más bien mágica, que la capacidad dada al hombre —se supone que por Dios— para denominar todas las cosas llevó a la elaboración de una determinación completa y adecuada de los objetos, en donde entra, por ejemplo, la determinación de lo bello.

El problema de la belleza se traslada a la forma de la obra de arte, a la forma del objeto artístico. El debate inicial de la

Estética de Heidelberg entre la esfera teórica y la estética se repite aquí desde otros presupuestos. Ahora se trata de ver cuáles son los elementos estéticos que se desvelan en los teóricos de la forma, de ver cómo el modo estético de producción influye en el teórico de formación, ya que «por más que se formule una descripción metafísica y arquetípica del objeto, siempre tendrá algo de obra de arte en él» (166). En el proceso de formación intervienen de manera diferente la forma teórica y la estética: mientras que la primera está más pensada para la obtención de algún propósito y en su búsqueda se incrementa en todos los ámbitos de aplicación, la segunda lo está más para la configuración, esto es, la formación teórica determina el contenido, mientras que la estética trata de completarlo, sin incrementar por ello su desarrollo. Estas interacciones entre las formas teóricas y las estéticas, la independencia de la primera, la capacidad de unión y de separación a la hora de aplicar sus resultados, la capacidad relacional de la teoría, en contraste con la necesidad de entrecruzamiento estético, anuncian aspectos ya abordados en esta introducción y que serán el pilar básico de la *Estética* de 1963, en donde entra de lleno y con pleno dominio la relación entre la ciencia y arte.

Ahora bien, de lo que se trata es de ver la dimensión que alcanza esta disyuntiva en relación con la belleza. Aquí estamos de nuevo ante la exigencia de la constitución de una fenomenología estética en contraposición a una fenomenología metafísica, cuando no ante el viejo dilema de la necesidad de darle objetividad a la esfera metafísica de la validez filosófica de los juicios. Mientras que la validez de los juicios teóricos está garantizada, para la validez del juicio estético hay problemas: al entrar en el terreno de lo subjetivo surge la confusión ante la pretensión de objetividad a la que se quiere llegar. Lukács vuelve a la similitud entre la estética y la intuición intelectual —esta última, a través de un proceso de contemplación, debería llevar a una estetización de la realidad inteligible—, similitud cautivadora, la llama él, pero no exenta de riesgos: «la obra de arte solo puede convertirse en un símbolo de la intuición intelectual falsificando su naturaleza real (unicidad, vi-

vencialidad, autenticidad material, etcétera)» (175) al ser una contemplación estética aplicada en el mundo de las ideas en sentido platónico (171), de donde emana un conocimiento constitutivo-metafísico doble, esto es, por un lado, está el sujeto que se mueve dentro de la esfera de la subjetividad pura, en donde es idéntico a los objetos, y por el otro lado está el sujeto creador ubicado ya con independencia de los objetos.

Lukács explora de manera breve los diversos sistemas con la intención de encontrar en ellos un criterio unitario de belleza. En resumen, podríamos decir que la belleza para Platón sería lo matemáticamente bien proporcionado, lo cristalino es el verdadero portador de la idea de la belleza; para Plotino, la belleza no es más que una ocasión para inflamar el alma, que debe tender a su vez a la pureza y a la fuerza de alcanzar este anhelo; y Kant había dicho algo que después confirmó Friedrich Schlegel: «si somos conscientes, se parece al arte, […] se parece a la naturaleza para nosotros», esto es, la «belleza es lo que nos recuerda a la naturaleza […]» (221). Goethe considera que la belleza es una manifestación de leyes secretas de la naturaleza, «leyes cósmico-constituyentes de la naturaleza» en sintonía con los desarrollos científicos de la época, especialmente Kepler y Newton, que habrían permanecido ocultas para siempre sin su aparición. Quizás sea Hegel el que se acerque más a las intenciones de Lukács en su búsqueda de un concepto de belleza definitivo, es él quien propone una concepción unificada y definitiva de la belleza. La pretensión es nuevamente la unión dinámica de la estructura formal de lo teórico y lo estético. Parafraseando a Lukács (221), de la unión dinámica antes descrita, que tiene su desarrollo basado en el concepto concreto y en el concepto de espíritu hegeliano, y que logra no solo una comprensión unificadora de toda objetivación, por lo tanto, también de la belleza, sino también la producción de la existencia y esencia de todos, se obtendrá un principio básico de la naturaleza y el arte (221). Lo que se obtiene de esta forma para las dos esferas —la estructura formal de lo teórico y lo estético— es un concepto de naturaleza —concreto-orgánico— estetizado, el que además debe ser

teorizado para el arte. La interacción entre los diferentes tipos subjetivos de comportamiento, tanto el pensamiento teórico construido como la pretensión de estetizar sus resultados, deben equipararse o dejarse atrás para poder tener un escenario adecuado en el que el ideal del hombre entero se pueda lograr y, por qué no, también el propuesto y alcanzable hombre enteramente.

Entre la belleza natural —constituida por la categoría de casualidad— y la belleza artística —constituida por el espíritu humano— se encuentra la estética, que con su autonomía y campo de valor independiente debe velar por que el juicio sobre la obra se aproxime lo más posible a la objetividad. Aquí se enmarca la última frontera de la *Estética de Heidelberg* sobre el problema de la belleza. La materia, el objeto, la realidad material o natural, da igual cómo la llamemos, Lukács los utiliza todos para referirse a lo mismo, ocupan un lugar en el sistema. O bien puede estar después de la reducción homogénea (ya vimos que es una forma de separar o de descomponer la realidad para poder pasar a formar parte de la formación artística; en la *Estética* de 1963, este proceso será llamado desantropomorfización, será la fragmentación de la realidad natural para encontrar el objeto estético oculto en ella, pero que no nos llevará a su creación, esta será la tarea de la antropomorfización), o bien después del proceso de transformación del hombre entero en el hombre enteramente, pero, por el contrario, debe estar antes del comienzo del trabajo artístico-técnico (241). Esta dialéctica temporal por tratar de ubicar el material objeto de transformación en obra artística, y el posterior concepto de belleza aplicado a él, presentan el inconveniente de que, si el significado que se le otorga dentro del sistema es real, entonces, por necesidad, la idea de belleza aplicada a la naturaleza deviene imperfecta, ya que solo la poseería la obra de arte como tal, la obra de arte fruto del espíritu humano.

De una manera velada pero no explícita, este será un desarrollo posterior; Lukács se acerca de manera significativa a las formas de valor de uso y de cambio contenidas dentro de *El capital,* de Marx. Es notable que en el autor húngaro ya estén

presentes nociones que pasarán a ocupar el centro de su sistema cuando esté internado, de manera voluntaria, en el Instituto Marx Engels de Moscú, en donde entrará en contacto directo con manuscritos inéditos de Marx, sobre todo los *Manuscritos de economía y filosofía,* materiales en los que Marx desarrolla la esfera del origen del valor sobre la realidad no solo natural, sino la creada por el propio hombre, en el doble valor contenido en el objeto que el hombre ha forjado a través de la historia: la mercancía. Este no es el lugar para afrontar toda la problemática —realidad creada de espaldas al propio hombre, realizada por él, pero alejada de una creación verdaderamente consciente y, por tanto, muestra de un proceso alienado más que plenamente humano consciente— que hay detrás de estas consideraciones, solo se las enuncia para mostrar que en la *Estética de Heidelberg* ya están en germen las ideas sobre la interacción entre el sujeto y el mundo en el que se desenvuelve su vida, sus vivencias.

Nuestra edición

La edición que hemos utilizado para la presente publicación es *Heidelberger Ästhetik (1916-1918),* Darmstad, Luchterhand, 1975, volumen 17. Las notas del texto original se sitúan a pie de página y conservan la forma de la edición alemana; por el contrario, las notas del traductor van marcadas con arterisco en el texto y se desarrollan en el capítulo «Notas complementarias». En términos generales no se han encontrado grandes dificultades en la traducción. Los conceptos que se prestan a una mayor interpretación son los que siguen. *Setzung,*[48] que se ha traducido como «puesta [en escena]»;

48 En *La Estética de Heidelberg* es la primera obra en la que el concepto *Setzung* es utilizado por Lukács de forma regular, luego obtendrá un despliegue mayor en la obra posterior, especialmente la *Estética* de madurez (1963). En la traducción italiana *Estetica di Heidelberg* de Luisa Coeta (Milán, SugarCo Edizioni, 1974), *Setzung* es traducido por «posizione» (pp. 4, 5, 10). Coeta utiliza la misma alternativa de Solmi y Codino en sus respectivas traducciones

por lo tanto, *Setzungsart,* como «tipo de puesta [en escena]»; *Setzungsjenseitigkeit* como «puesta [en escena] de otro mundo»; *Sphärenjenseitiger* como «más allá de la esfera», «esfera trascendente» o «esferas de otro mundo». Los conceptos *Kreatürlicher, Kreatürlichen* y *Kreatürlichkeit* se traducen por «criaturales», «criatural» y «criaturidad». En la traducción italiana de Luisa Coeta se emplea la opción «creatural» *(creaturale, creaturali, creaturalità)* (pp. 109, 112, 171). Miguel Vedda ha utilizado la variante *creatural, criatural, criaturalidad* (G. Lukács, *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud,* Buenos Aires, Gorla, 2015, pp. 204, 205 y 207). Otro concepto que se presta a diferentes interpretaciones es *Seiend-Ichhafte,* un «Ente-que tiene la forma de un Yo». Sobre otros términos menos complejos se ha optado por la tradición. Es el caso de *Stoff,* que se ha vertido como «materia», *Sinnlich* por «sensible» y *Anschauung* por «intuición».

Quiero dedicar esta traducción y estudio previo a la memoria de María Helena Henao, amiga que desde la máxima

---

de la *Estetica.* Por su parte en la versión de la editorial Grijalbo, traducida por Manuel Sacristán, la que a su vez está basada en el texto original de la editorial Hermann Luchterhand, *Die Eigenart des Ästhetischen* (1963), *Setzung* es traducido o bien por «positividad» (I, pp. 12, 22; III, p. 308), o bien por «pongan» (III, p. 19), o bien por «asentar» (VI, p. 265). En el tercer capítulo de la *Estética de Heidelberg,* la relación sujeto-objeto en estética, que apareció en la obra *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud,* en la editorial Gorla (2015), traducido por Miguel Vedda, *Setzung* es traducido por «La postulación» (pp. 208, 216-217). En la traducción italiana de Anna Marietta Solmi (vol. I, pp. XVI, XXV) y de Fausto Codino (vol. II, pp. 825, 1078, 1139), basada en la misma edición alemana (G. Lukács, *Estetica,* ed. de Giulio Einaudi, s. p. a., Turín, 1970), *Setzung* es traducido como «posizione». Podemos ver la diferencia que existe en las cuatro traducciones sobre un concepto tan importante a la hora de entender el contexto en el que Lukács quiere poner [en escena] *(setzen)* lo estético, la estética: positividad estética, la postulación de lo estético, *posizione estética* y la puesta [en escena] de lo estético. Lukács está poniendo —colocando *(setzen)*— la estética en juego con los diferentes escenarios, entornos, con los que ella interactúa. Es por eso que en esta traducción se ha optado traducir *Setzung* como «la puesta» (puesta en escena, en un escenario); de ahí que para *Setzungsjenseitigkeit* se utilice, a su vez, «puesta [en escena] de otro mundo», y para *Setzungsart,* «tipos de puesta [en escena]».

discreción comprometió su vida a los fines del conocimiento. También quiero agradecer especialmente, de manera póstuma, al profesor Jacinto Rivera de Rosales, quien estuvo todo el tiempo pendiente del desarrollo del trabajo, dando puntuales consejos, corrigiendo pasajes no solo de la traducción, sino también de la introducción, definiendo con precisión y exactitud los conceptos más problemáticos para su traducción. Además, también le debo agradecer que, allá por el año 2015, cuando le hablé de la titánica tarea a la que me quería enfrentar como doctorando, me regaló su diccionario *Wahrig,* con el que él comenzó hace ya muchos años su labor filosófica y su relación con el idioma alemán. Quiero mostrar mi enorme gratitud con Alberto Aristizábal y Dora Escobar, entrañables amigos que desde Medellín me han brindado su apoyo incondicional. La colaboración de María de la Luz también fue fundamental para emprender este proyecto. Sin la ayuda de mi familia este largo trabajo no hubiera sido posible. Es por eso por lo que quiero manifestar mi eterna gratitud con ella, de forma especial a mis hijos, Yenni: quien desde Bristol (Inglaterra) se enfrentó a la tarea de leer y corregir tanto la traducción como la introducción, y Mateo, que hizo el retrato del Lukács joven incluido en esta edición.

Especial mención se merecen los profesores Rüdiger Dannemann y Juan Manuel Aragüés por el interés que han mostrado para que este trabajo salga publicado. Al profesor Ronnall Castro, amigo con el que tuve la fortuna de contar en la corrección y elaboración de diversos materiales para que esta publicación fuera posible. Igualmente, quiero dar las gracias a la editorial Prensas de la Universidad de Zaragoza (PUZ) por brindarme la oportunidad de dar a conocer esta obra inédita en español. Por último, deseo manifestar mi enorme gratitud hacia el señor Zoltán Mosóczi, único sucesor legal de los derechos de las obras de Georg Lukács, por haber tenido la gentileza de cederlos para que una obra más del gran filósofo húngaro pase a formar parte del gran legado filosófico de la humanidad en lengua española.

Leipzig, noviembre de 2021

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Georg Lukács en castellano

Acerca de la pobreza de espíritu, Buenos Aires, Gorla, 2015.
Diario 1910-1911. Y otros inéditos de juventud, Barcelona, Península, 1985.
Dostoyevski, Murcia, Biblioteca de Caracteres Literarios, 2001.
El alma y las formas, Valencia, Universitat de València, 2013.
El joven Lukács, México, Siglo XXI (Cuadernos de Pasado y Presente), 1978.
Escritos de Moscú, Buenos Aires, Gorla, 2011.
Estética I-II, Barcelona, Grijalbo, 1966.
Estética III-IV, Barcelona, Grijalbo, 1967.
Historia y consciencia de clase, Barcelona, Orbis, 1985.
Sociología de la literatura, Barcelona, Península, 1968.

Bibliografía de Georg Lukács en alemán e italiano

Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914), Darmstad, Luchterhand, 1975, vol. 16.
Heidelberger Ästhetik (1916-1918), Darmstad, Luchterhand, 1975, vol. 17.
Estetica. Volume primo, trad. de Anna Marietti Solmi, Turín, Einaudi, 1963.
Estetica. Volume secondo, trad. de Fausto Codino, Turín, Einaudi, 1963.
Estetica di Heidelberg, trad. de Luisa Coeta, Milán, SugarCo Edizioni, 1974.

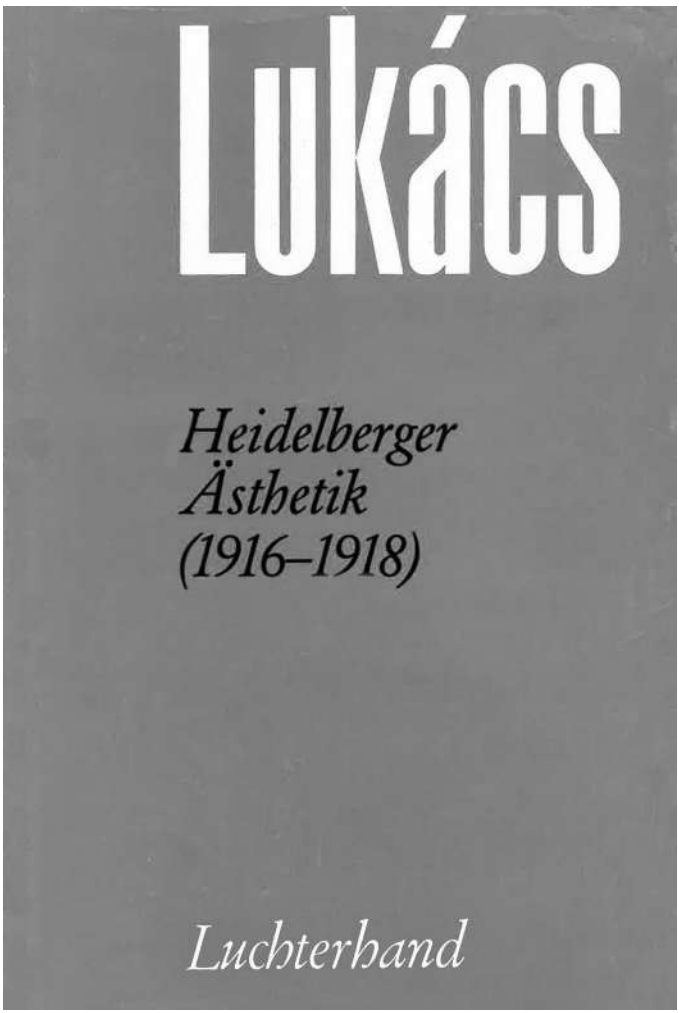
Bibliografía complementaria

De Feo, N., *Weber-Lukács,* Barcelona, A. Redondo Editor (col. Beta), 1972.
Goldmann, L., *Para una sociología de la novela,* Madrid, Ayuso, 1975.
Hauser, A., *Conversaciones con Lukács,* Barcelona, Guadarrama, 1979.

HEGEL, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas,* Madrid, Abada, 2017.
HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu,* Valencia, Pre-Textos, 2006.
HOLZ, K., *et al., Conversaciones con Lukács,* Madrid, Alianza, 1971.
INFRANCA, A., *Trabajo, individuo, historia,* Buenos Aires, Herramienta, 2005.
INFRANCA, A., y M. VEDDA, *Testamento político: György Lukács,* Buenos Aires, Herramienta, 2004.
KADARKAY, A., *Georg Lukács,* Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1994.
LICHTHEIM, G., *Lukács,* Barcelona, Grijalbo, 1973.
LIEBMANN, O., *Kant und die Epigonen: eine Kritische Abhandlung*, Stuttgart, Carl Schober, 1965.
LÓPEZ, J., «Lukács: Búsqueda de fundamentos y *Diario* inédito», *Teorema Revista Internacional de Filosofía,* vol. 6, n.º 3-4 (1976).
MÉSZÁROS, I., *El pensamiento y la obra de G. Lukács,* Barcelona, Fontamara, 1981.
PARKINSON, G. H. R. (ed.), *Georg Lukács,* Barcelona, Grijalbo, 1973.
PIANA, G., *El joven Lukács,* México, Siglo XXI (col. Cuadernos de Pasado y Presente), 1978.
RADDATZ, Fritz J., *Georg Lukács,* Madrid, Alianza, 1975.
RUIZ, R., *Lukács: Teoría literaria,* Madrid, Las Américas, 1976.
SURGHI, C., «Forma, romanticismo y negatividad en el joven Lukács», en *¿Qué es el ensayo?,* Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015.
WARNING, R. (ed.), *Estética de la recepción,* Madrid, La Balsa de la Medusa, 1989.

ESTÉTICA DE HEIDELBERG
(1916-1918)

Georg Lukács



Cubierta de la edición alemana de la obra publicada en 1975

PRIMERA PARTE

I
LA ESENCIA DE LA PUESTA [EN ESCENA] ESTÉTICA

«Hay obras de arte, ¿cómo son posibles?». Con esta pregunta kantiana, kantiana en el espíritu mas no en su singularidad ni según la letra, debe comenzar toda estética que deba ser fundada como una teoría pura de la validez de la estética, por lo tanto, ni como metafísica ni como psicología. La apariencia del reconocimiento de una mera «facticidad», que esta formulación contiene para la primera mirada, inmediatamente se revela como una mera apariencia, si se considera que, por un lado, la existencia de las obras de arte aquí reconocidas y elegidas como punto de partida debe mostrar no la amplitud y abundancia de su realidad efectiva, de su realidad histórica, sino su estructura determinada, aunque todavía no la específica y concretamente reconocida, cuya esencia no cambiaría si no hubiera en la realidad que se nos da ninguna obra de arte real (que, por supuesto, eso haría imposible su cognoscibilidad, es correcto, pero irrelevante en este caso). Por otro lado, esto significa que el «hay» solo indica la «analogía de un hecho» y no un hecho real, ni empírico ni metafísico, sino que simplemente señala lo que ha de ser aceptado absolutamente, lo que no puede ser deducido y lo que carece de presupuesto en la puesta [en escena] *(Setzung)* estética, en la validez de las obras de arte. Por lo tanto, así que solo dice esto, que no puede haber deducción, síntesis dialéctica o construcción configuradora de sistema de ningún tipo, de la que se pueda obtener o derivar este hecho original, que ese hecho más bien, al igual que el «juicio sintético a priori» para la versión de esfera teórica en Kant, como posición originaria de lo ético, debe ser aceptado por la filosofía trascendental como lo último, lo absolu-

to —lo incondicionado en el sentido literal— y solo se ha de investigar en la condición de su posibilidad.

La primera condición de la pregunta inequívoca es la mayor clarificación y concreción posible de este hecho; la pregunta: ¿cuál puede ser el significado filosófico trascendental, la estructura objetiva y tipo de validez de la imagen sensorial «obra de arte»? Es cierto que se puede objetar aquí que existe un «prejuicio» injustificado en la restricción de la puesta [en escena] estética a la obra de arte, que tenemos otras condiciones estéticas —más generales y «superiores»—, «hechos fundamentales», especialmente la belleza, para las cuales la obra de arte representa solo un caso especial, solo una cierta realización de valor estético, además de las cuales puede haber otras realizaciones iguales (por ejemplo, la belleza natural). La importancia de esta objeción, de la que da testimonio toda la estética clásica, no puede subestimarse, aunque no se responde aquí. Aquí solo se puede afirmar —y solo todo el sistema puede probar que esto es más que una mera afirmación— que una estética como teoría pura de la validez solo se puede construir sobre esta base; que cualquier puesta [en escena] de la estética que vaya más allá de la construcción válida del significado «obra de arte» debe necesariamente conducir a una metafísica, ya sea en una metafísica consciente, cuando se asume la doctrina trascendente de la belleza, que puede alcanzar una alta justificación sistemática, pero que, como se demostrará en su lugar, nunca es capaz de explicar la validez de la obra de arte, es decir, que solo toca nuestra cuestión básica si se ve forzada a plantear este problema, que es irresoluble para ella. O desemboca en una metafísica inconsciente y, por lo tanto, en una concepción en sí misma contradictoria y paradójica si parte de la psicológica «vivencias de la belleza», cuyos objetos, naturaleza y arte, se pretende comprender en su objetividad actual. El hecho que ya la cuestión de la pregunta «Psicología del arte» comprende un círculo, la condición previa encubierta de la validez del arte no requiere hoy de ninguna justificación más detallada; uno solo podría repetir los argumentos bien conocidos de la lucha contra el psicologismo lógico, apli-

cados de una manera nueva, con los cuales los conocedores de este campo no deben aburrirse y los que no los conocen deben ser señalados aquí de una vez por todas a esta polémica, en primer lugar, a Rickert y Husserl.

Mucho más difícil y mucho más importante que mantener alejada la puesta [en escena] estética del psicologismo es la pura separación de la validez estética de las formas autónomas de validez de otro tipo, es decir, de la teoría y la ética, así como de las diversas posibilidades de la metafísica.[1] La mezcla más cercana de las diferentes formas de validez, que ya debe señalarse aquí, es la mezcla de validez estética y teórica. No solo la expansión mucho más avanzada de esta esfera, en comparación con nuestro conocimiento más primitivo de la estructura de la estética, sino también la panarquía* *(Panarchie)* de lo lógico, la necesidad de que todo conocimiento aparezca rodeado de la forma de la teoría favorece la ocultación de la estructura estética original por elementos formales teóricos. Sin querer entrar ahora en el problema del «juicio estético» con más detalle, que, por supuesto, se discutirá a menudo más adelante, hay que decirlo ya aquí: la validez de un «juicio estético» es una validez puramente teórica, ya que su forma de validez es la teórica y la estética solo tiene la función de la materia «irracional» elevada a la validez teórica. Así que, si aquí —como Kant asumió incluso— hubiera una forma estructural decisiva para la estética, su validez sería una subes-

1 La metafísica debe ser discutida aquí en todas partes como un tipo específico de sistematización, sin juzgar su justificación ni en un sentido favorable ni en uno negativo. Esta tarea, por supuesto, se ve dificultada por el hecho de que la metafísica clásica casi nunca es pura metafísica, pero al mismo tiempo se esfuerza por cumplir la función de la filosofía de la validez. Otra dificultad de la presentación radica en el hecho de que la diferenciación entre lo estético, lo teórico y lo ético presupone una versión de todo tipo de validez que no coincide en todos los aspectos con las que prevalecen en la actualidad y que, sin embargo, debe permanecer sin ejecutar por razones comprensibles. En general, el concepto de neokantismo, especialmente en la forma que tomó en Rickert y Lask, debe ser usado como base para contrastar la estética con la teoría y la ética.

pecie de la teórica y el establecimiento de una esfera autónoma de valor sería imposible desde el principio. Por lo tanto, siempre debe referirse a la condición de lo estético, intacta por la forma teórica de validez, a la condición, según la expresión de Lask,[2] «lógicamente desnuda» de la estética, de la obra de arte tal como es en sí misma, de los modos subjetivos de comportamiento en la obra (producción y receptividad), tal como pueden quedar claros en su forma original, puramente estética, no todavía teórica, si se quiere explorar el modo de validez de la estética como una forma autónoma de validez. Hasta qué punto esta pureza de la puesta en [escena] estética —especialmente en los tipos subjetivos de comportamiento— puede realizarse en la realidad, hasta qué punto es posible en la realidad mantener todo «Juicio similar» alejado de lo estético, no puede y no debe ocuparnos aquí. Depende de la elaboración del modo de validez puramente estético, y si resulta que existe tal modo de validez —cuya prueba, por supuesto, solo la totalidad de esta obra es capaz de soportar—, entonces la posible mezcla necesaria del comportamiento «real» con elementos formales teóricos es una complicación estructural que se ha alejado del original, que puede ser comprendida desde el original y que nunca puede hacerlo comprensible, o incluso una mera necesidad psicológica, en el juego del «pensamiento» como «realidad» psíquica en el contexto del curso psíquico real del comportamiento, que por supuesto no tiene nada que ver con cuestiones de validez.

La obra de arte puede definirse en esta etapa de nuestro conocimiento —es decir, de una manera muy promitente, incluso brutal-abstracta— como un complejo de formas que posee una estructura tan autocontenida, una inmanencia tan perfecta que se puede detectar y captar en la vivencia inmediata que debe su validez exclusivamente a esta inmanencia y no a su inserción en un contexto global o a su asignación a un

2 [Véase *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre,* Tubinga, Mohr, 1911, 1 parte, secc. 5, pp. 72-79].

principio de naturaleza superior a la construcción del significado en sí misma. El lado subjetivo de esta determinación es la exigencia de la construcción válida de sentido sobre el comportamiento que se le asigna, de que no se esfuerce más allá de su contemplación, que es una vivencia inmediata, que también descansa inmanentemente dentro de sí misma y que no pretende ir más allá del único objeto de contemplación hacia otros objetos. De aquí sigue una posición completamente diferente a «la realidad», al «mundo exterior», que la que está presente en la otra esfera de validez. La «realidad» —ya sea el entorno *(Umwelt)* de la actitud natural, la realidad «objetiva» del conocimiento, o la «verdadera realidad» de la metafísica— no «se pone simplemente entre paréntesis» —con la expresión de Husserl— con la puesta [en escena] de la estética, sino que se pone como radicalmente inexistente. Esta inexistencia de toda realidad, a excepción de la de la obra de arte individual, en la que la puesta [en escena] como inexistencia de toda obra de arte se aplica necesariamente a todas las demás obras de arte, significa tal aniquilación absoluta de todo lo que, en sentido figurado, también se encuentra en el marco, ya que no se encuentra en ningún otro tipo de las puestas [en escena]: la obra de arte y la realidad —por la validez de la puesta [en escena] estética original— se sitúan en una completa relatividad entre sí: la concebibilidad de una significa la supresión de la otra. Esta estructura de la puesta [en escena] estética, que nos seguirá ocupando mucho más tarde, tiene la consecuencia necesaria de que el comportamiento normativo subjetivo, la forma que asume el valor estético para los sujetos asignados, es la vivencia pura. La totalidad de la esfera teórica, que se entiende en cada acto de pensar o reconocer, incluso intencionado como el más esencial, resulta en la abstracción de la forma de la inmediatez de la vivencia; el reconocimiento del sujeto y del objeto último del conocimiento no puede, según la estructura de la esfera teórica, entrar en relación directa entre sí (todo el problema de la «mente intuitiva», no tiene que ocuparnos aquí, aunque precisamente su exigencia es capaz de corroborar la esencia de este estado de cosas más que cualquier otra

cosa); la totalidad microcósmica de la obra de arte no puede permitir ninguna relación normativa que no sea la de la inmediatez de la vivencia pura.

Así pues, la singularidad y la paradoja de la puesta [en escena] estética se han hecho evidentes, aunque de una manera muy abstracta: exige una vivencia normativa que, expresada desde el punto de vista de la objetividad, significa mucho: su forma de validez es como la vivencia, es la forma, el sentido inmanente de la vivencia. La paradoja-diferente hacia las otras esferas de validez se hace evidente: en todas partes, tanto en la contemplación de la teoría como en la actividad de la acción normativa, la forma de validez significa siempre un abandono de cualquier realidad vivencial. Tal vez incluso —para la teoría y la ética— no sea una formulación demasiado dura si se determina que la forma es la que está alejada de la vivencia, como el trascendente último de la vivencia, que por lo tanto es capaz y está autorizado a ejercer la función de la forma válida, la elevación al nivel de validez, el material siempre irracional, siempre «vivencial». De modo que en la Forma-Material de correlación estamos consistentemente y con razón acostumbrados a ver la vivencia en el lado del material (casi tan equivalente a él). Esta posición material de la vivencia también permanece intacta por la puesta [en escena] estética, pero esto debe, con el siguiente paso necesario hacia su concreción, hacer que su paradoja aparezca aún más realzada. Forma y moldeado son homogéneos aquí, se hacen del mismo «material»: ambas son como una vivencia. Esta estructura única de la validez estética hace comprensible que su verdadera esencia casi nunca se haya visto inalterada y definida. Las ambigüedades que surgen generalmente se remontan a dos tipos. O bien se reconoce la validez de la puesta [en escena] estética, pero —dado que la forma de validez y la trascendencia de la vivencia se equiparan entre sí— la esencia de su validez debe ser removida del original, lógica o etimológicamente. O lo vivencial se retiene, pero toda la esfera está demasiado cerca de una «vida» en este lado (o de otro mundo) de la validez y que causa una nueva mezcla estructural: la estética es psicológica o

metafísica, dependiendo de si el concepto de vida en cuestión es psicológico o metafísico. Y hay que pasar por alto aquí que la forma de la estética es tan válida como la de la teoría o la ética, que está tan alejada de la «vida» como lo está de ella —sin por ello tener que abolir su naturaleza vivencial—, que no se aleja menos de la «vida» y la causa, como ellas lo hacen. Pero para iluminar la esencia de la estética como forma autónoma de validez, todo depende de llevar el concepto de vivencia en todas las posibilidades de su función sistemática a la claridad reconocida.

I

En términos generales, se pueden distinguir dos grandes tipos de sistematización (o, dado que el carácter sistémico del segundo tipo es más que problemático, la puesta [en escena], la configuración del «mundo»). El principio de su carácter distintivo se basa en última instancia en si su objetividad es completamente autónoma, autocrática, destruyendo o al menos ignorando la objetividad de otros tipos de puesta [en escena], o si a través de la puesta [en escena] los objetos que deben su objetividad a otros tipos de puestas [en escena] se engloban sin cambios o solo se modifican por la nueva forma de este tipo de puesta [en escena]. Una caracterización más cercana y detallada del primer tipo puede no parecer necesaria después de todo lo que la nueva filosofía ha hecho para clarificarlo. Ya en el mismo Kant se hace evidente cómo las puestas [en escena] verdaderamente autónomas (teoría y ética) crean sus lados de objetividad completamente fuera de sí mismos, lo poco que la objetividad de una realidad natural puede ser considerada decisiva para ellos, por ejemplo, e incluso cuánto debe descomponerse y disolverse en el otro lo que fue para una puesta [en escena] y para el uno a través de la validez, la objetividad más genuina; hasta qué punto las preguntas que en una esfera *(Sphäre)* apuntan directamente al valor absoluto no son capaces de crear más que confusión y antinomias indisolubles en el otro. (Uno debería visualizar con mucha precisión problemas tales como la objetividad del «Yo» como una perso-

nalidad para la teoría y la ética, y esta estructura no parecerá requerir ninguna discusión adicional). Un tipo ilustrativo del segundo tipo puede ser una estructura de forma como la cultura. También la puesta [en escena] de la cultura crea un mundo peculiar, si se quiere, completamente nuevo, por lo que parece portar las características de una puesta [en escena] real en sí mismo, pero —y esto es lo que es decisivo aquí— su puesta [en escena] no es en principio sin presuposición, sino que presupone un mundo ya formado por otras puestas [en escena] (si estos solo pueden pertenecer al primer tipo, no se discute aquí). Para que la nueva síntesis, el nuevo contexto estructural de la «cultura», sea posible, debe existir un mundo en el que las obras de arte, los sistemas filosóficos, los Estados, los sistemas económicos y jurídicos, etcétera, ya existan. La puesta [en escena] de la cultura no quiere abolir sus elementos representativos originales; la obra de arte, por ejemplo, no debe dejar de ser una obra de arte en el contexto cultural, sino que debe ser llevada a un contexto nuevo y diferente. Pero si dejamos de lado todas las complicaciones que pueden surgir de tales modificaciones de la objetividad, se puede decir que la forma de la que esferas como la cultura obtienen su cualidad específica y, por lo tanto, su existencia real, es una forma que se engloba entre sí y la forma formadora frente a la forma heterogénea: una forma que simplemente crea vínculos entre objetos, pero no conexiones de objetos radicalmente nuevas, porque su material es ligeramente transitado —e irremediablemente— moldeado.

Pero ¿cuál es, debemos preguntarnos ahora, el material del primer tipo de formación? En otras palabras, ¿qué significa la falta de requisitos previos para las puestas [en escena] puras y autónomas? Negativo, al contrario de lo que se acaba de decir, la respuesta debería ser esta: la imprevisibilidad significa que ninguna forma extraña de creación de objetos puede preservar su validez en relación con las formas de objetividad, es decir, que el material es solo una referencia diferente para los absolutamente sin formar, los necesitados de forma. Esta correlación de forma y material, en la que todo lo que es válido debe estar del lado de la forma, se forma en las diferentes

puestas [en escena] (y en las diferentes versiones que estos reciben en el sistema significativo) en gran, aquí ni siquiera sugerente, variedad; todas las puestas [en escena] tienen en común solo lo que es más importante para nuestro problema: la naturaleza extraña (ateórica, aética) del material. Esta necesaria alienación de la materia de su validez, su «irracionalidad funcional», como dice Lask,[3] necesitaba llevar el material con calidad vivencial, con «vida», a una estrecha relación, cuya esencia debe ser aclarada aquí en sus rasgos principales, para llegar a través de las diversas posibilidades sistemáticas de la vivencia a su función estética, a su significado en la puesta [en escena] estética. Sobre todo, es evidente que la naturaleza vivencial del material es una designación más negativa que positiva, que apunta a la incontrovertibilidad de las formas actuales, a la aceptabilidad del material, más que a su naturaleza real. La identificación de este proceso de vivencia con el de la «realidad natural» (que se discutirá en detalle a continuación) reduciría la forma de validez a un nivel psicológico. No la «vivencia», tal como debe presentarse como realidad psicológica, es formada y elevada a la validez incluso en el juicio aislado, individual, considerado, sino, por ejemplo «vivencial en general», algo por excelencia y meramente vivenciado, siendo su «vivencialidad» lo no formado, lo de toda la objetividad desnuda, el mero substrato de este material. Porque la vivencia, tal como se da como realidad psíquica, es una entidad de naturaleza muy complicada, cuya objetividad debe ser necesariamente eliminada por la puesta [en escena] actual; o mejor dicho, la forma actual, al destruir esta figuración, llega a través de esta estructura para captar el algo absolutamente no formado y así llevarlo a la relación solicitada por la norma consigo misma. La ecuación previamente mencionada de material y «vivencia en general» debe por lo tanto ser precisada de tal manera que el material —como condición trascendental de su

3 [Véase *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre,* Tubinga, Mohr, 1911, 1 parte, secc. 5, pp. 76-78].

posibilidad— debe estar basado en tal «vivencia en general»; al haberse convertido ya en material, al estar ya en la forma-materia de correlación, ya ha dejado este estado original, esta intocabilidad de todas las formas de objetividad ajena a la vivencia se ha convertido en parte de una estructura de validez: el sustrato normativo de la formación.

Cualquier sistematización que tome en serio el esclarecimiento de las últimas precondiciones de validez debe de alguna manera encontrar este problema, la existencia necesariamente postulada de este material primordial, que por un lado es la forma más allá de la forma y por lo tanto la oscuridad no iluminada, pero por otro lado la razón trascendental de cada material concreto, es decir, cada cumplimiento de la forma. Las posibilidades de resolver el problema, que aquí solo nos interesa desde este punto de vista estructural unilateral, se subdividen en función de si el problema se reconoce abiertamente o si se intenta eliminarlo del campo de la puesta [en escena]: para negar el problema en el sentido de que la totalidad de las formas realizadas concretamente crea su propio sustrato de realización, su propio material, a partir de su propio poder de autoridad. El sistema kantiano es probablemente el mejor ejemplo de la primera solución posible, y el problema de la *«cosa en sí»,* que tan a menudo se malinterpreta y tan a menudo se le arrastra a un nivel indignamente bajo para Kant, no aparece como un resto [o remanente] de una metafísica no superada, sino como una clara referencia, si bien no siempre felizmente formulada, a ese modo de ser absolutamente dado de lo material. Cuando Kant,[4] en contraste con la espontaneidad de la función de forma reconocible del sujeto teórico, habla de crítica «esta razón del material de las ideas sensibles no se encuentra en las cosas como objetos de los sentidos, sino en

4 *Cf.* «Über eine Entdeckung», etc. (Phil. Bibli. 36 [véase *Werke,* ed. de E. Cassirer, Berlín, 1914, vol. VI, pp. 32-33]): «La sensibilidad» kantiana coincide en gran medida con nuestro concepto de «vivencia»; puesto que no se trata de una interpretación de Kant, no consideramos desviaciones individuales que no deban ser negadas.

algo supersensible, *que está en la base* de aquello de lo que no podemos tener conocimiento», sino que «los objetos, como las cosas en sí mismas, *dan* el material para puntos de vista empíricos», así que de ninguna manera la verdadera sensibilidad debe ser de alguna manera «explicada», es solo para apuntar al último terreno oscuro primordial de toda la materia, a la simple aceptación de en qué se basa la sensibilidad en general. No es más que la condición trascendental de toda posibilidad de sensibilidad en general, pero —y esta restricción debe, por supuesto, estar necesariamente ausente en el propio Kant por razones estructurales de su sistema— una sensibilidad que no es vista desde todos lados, sino simplemente como el sustrato de forma de las formas teóricas y éticas de validez. Así, una dualidad primordial de forma y materia ha sido reconocida como la base de las esferas de validez y se ha vuelto eterna. Dentro de la esfera de la validez, es, por supuesto, confuso hablar de la dualidad: aquí solo existe una correlación indisoluble entre forma y material, donde el material como sustrato formador posee un carácter formal (como una inversión en la forma, como una necesidad de formación), su «irracionalidad» se vuelve meramente funcional, positiva, y el material irreconocible se transforma en un concepto límite de reconocibilidad, en una tarea infinita, en un eterno no-aún-sabiendo, en la X de lo que ha de ser reconocido. No debe pasarse por alto, sin embargo, que este sentido de lo absolutamente dado como un concepto límite del conocimiento surge de otro aspecto, como el mencionado anteriormente; se trata de una correlación esférico inmanente de conocimiento válido, mientras que, en el anterior, en la actual dualidad, es la oposición de elementos absolutamente heterogéneos cuya relación entre sí hace posible la esfera en primer lugar, pero no puede reclamar un «lugar» en ella. Si el concepto de la *cosa en sí* se concibe de esta manera, entonces cualquier interpretación metafísica parece superflua (por supuesto, solo se habla de la teoría del conocimiento y no de todo el sistema): un conocimiento de las cosas en sí mismo, como conocimiento metafísico en contraste con uno meramente fenoménico, es un problema ilusorio,

porque el concepto kantiano de conocimiento, su relación estructural primaria de forma y material, presupone la cosa en sí misma como una condición de posibilidad de materialidad (de la «sensibilidad»), pero está igualmente limitado necesariamente a este papel de la mera condición de posibilidad: con la misma necesidad con la que se establece, se establece como incognoscible; esta irreconocibilidad no es una barrera del conocimiento fijada desde el exterior, sino su esencia interior, no podría ser abolido, es decir, el campo de conocimiento no podría extenderse a este terreno original sin abolir y frustrar el conocimiento mismo.

Este idealismo «relativo» de Kant se encuentra con el idealismo «absoluto» de sus grandes sucesores, más claramente con el idealismo de Hegel. El punto de su empresa, que es esencial para nosotros, para eliminar el concepto de la cosa en sí del sistema de la filosofía y para construir el sistema completo, concretamente-cumplido, a partir de la productividad autocrática de las formas autónomas, es el problema del comienzo del sistema, problema reconocido por el propio Hegel como decisivo para el destino del sistema, cuya necesidad para este tipo de solución se muestra también en el hecho de que cada salida por encima de la de Kant «insuficiencia», cada «mejora», cada «Pensando-hasta-el-final» de su empresa ha ido esencialmente y debe ir por el camino de Hegel.[5] El postulado de un acuerdo completamente incondicional tiene que cumplir las dos siguientes condiciones: por un lado, debe comenzar con una Nada, con una completa falta de contenido y vacío, ya que la colocación incluso de una cosa irreconocible «delante» de ella y la puesta [en escena] es esencialmente negada; por otro lado, sin embargo, por esta puesta [en escena] de la Nada, todo el sistema debe estar ya fijado —implícito—,

5 Pensemos en el «juicio del origen» en la Lógica de Cohen [véase *Logik der reinen Erkenntnis. Erste Klasse,* § 1]; ya que aquí solo lo sistemáticamente típico tiene importancia, nos limitamos al análisis de Hegel, tanto más cuanto que se puede mostrar una mayor coherencia en la completa ausencia de condiciones previas al principio, como en el caso de Cohen.

el despliegue posterior de la abundancia de formas concretas y cumplidas no debe ser heterogéneo en relación con este comienzo. «Así es —dice Hegel—, el comienzo de la filosofía, el fundamento presente y preservado en todos los desarrollos posteriores, que permanece inmanente en su posterior disposición», porque «lo esencial para la ciencia es […] que el conjunto de esta es un ciclo dentro de sí mismo, en el que el primero se convierte en el último y el último también en el primero».[6] La crítica de los métodos que deben aportar la solución unificadora de los dos postulados no corresponde a este lugar; lo esencial es solo, después de que se haya aclarado la función sistemática de lo planteado al principio, la finalidad que debe recibir, sobre todo porque una mirada más aguda sobre ella puede aclarar inmediatamente que, también en este caso, tenemos que hacer frente a una necesidad de puesta [en escena] *(Setzungsnotwendigkeit)* cuya naturaleza se acerca extraordinariamente a la de la cosa kantiana en sí misma. El sistema hegeliano comienza con la puesta [en escena] del Ser, después de que se ha demostrado detalladamente que toda otra posibilidad de comenzar en todo lo que es decisivo equivale a esta puesta [en escena], solo que necesariamente debe carecer de la claridad sistemática que se logra primero al ver el Ser. «El Ser es lo inmediato indeterminado». Esta indeterminación debe ser tomada al pie de la letra; «no es desigual a los demás, no tiene diferencia dentro de ella, ni hacia el exterior […] es pura indeterminación y vacío. No hay *nada* que mirar en él, si se puede hablar de mirar aquí; o es solo este puro vacío que se ve a sí mismo. Tampoco hay nada que pensar en él, o es solo este pensamiento vacío. El ser, el inmediato indeterminado, es de hecho nada, y no más, ni menos que nada».[7] Esta

6 *Werke,* III [Berlín, 1841] 61. [Véase *Wissenschaft der Logik,* ed. de Lassonsche, Hamburgo, Meiner, 1971, 1 parte, p. 56].

7 *Ib.* 72-73. [*Op. cit.,* pp. 66-67]. También es imposible discutir aquí en detalle la relación del concepto de inmediatez de Hegel con nuestro concepto de vivencia; su relación y función sistemática similar es obvia para todo conocedor de Hegel y esto puede ser suficiente para nuestros propósitos.

Nada no es una oposición del Algo, no es un medio o desvío para alcanzar el Algo, como supone Cohen; Hegel distingue muy bruscamente «la Nada opuesta al Algo, la Nada de cualquier Algo», la «cierta Nada» de esta Nada —idéntica al Ser— por excelencia.[8] El nivel de reconocimiento de algo y sus eventuales opuestos ya es inmanente a la esfera, presupone la objetividad teórica ya creada; es característico cómo también Cohen tiene que referirse a los principios de continuidad para poder terminar este «desvío a través de la Nada» con éxito, mientras que la pregunta de Hegel en realidad se refiere al «principio», a la etapa «antes de» la esfera, realmente pregunta el πρώτη ὕλη* de la teoría. Sin embargo, es precisamente esta consistencia la que crea dificultades insuperables para el sistema hegeliano: este Ser = Nada no puede ser un producto del pensamiento, un producto de las formas espontáneas de la teoría, porque, en primer lugar, como Hegel subraya tan agudamente en todas partes, su esencia es la mediación, mientras que aquí se trata de la pura inmediatez, de la eliminación completa de toda mediación; en segundo lugar, la función objetiva del pensamiento, especialmente para Hegel, consiste en la puesta [en escena] de determinaciones, y la consecuencia en su visión del verdadero comienzo radica ante todo en el hecho de que toda determinación, incluso toda posibilidad de una determinación, ha sido eliminada de ella. Como he dicho, la crítica de los métodos que traen mediación y determinación y con ellos el movimiento dialéctico posterior del pensamiento en este Ser = Nada no pertenece aquí. (Solo se puede señalar de pasada que de ellos surgió el primer concepto dialéctico-sintético: la noción de devenir solo es errática —a través de una aproximación al nivel de los opuestos: ser definido y la nada de cualquier cosa, por más que este algo sea abstracto—, se puede lograr; que para su comprensión sistemática son necesarias determinaciones y mediaciones, que presuponen una

8 *Ib.,* 74. [*Op. cit.,* pp. 67-68]. *Cf. Logik der reinen Erkenntnis,* 2.ª ed. [Berlín, 1914], p. 84.

mayor concreción, que ya son inmanentes en la esfera). Lo importante sigue siendo que también el sistema pan-lógico *(panlogische)* de la teoría, si se toma en serio su tarea de falta de condiciones previas, debe comenzar con el concepto paradójico de una puesta [en escena], más allá de lo que es absolutamente toda puesta [en escena] *(Setzungsjenseitigen),* para poder comprender la Existencia del material *(Materials),* el sustrato de realización de sus formas.

Así hemos llegado a la paradoja básica de las verdaderas puestas [en escena] autónomas: cada uno es, tanto el tipo kantiano como el hegeliano, incondicional, ya que no presupone nada; es decir, aquello que debe necesariamente presuponer, se revela al examinarlo más de cerca como lo absolutamente inexpresable, lo que forma, lo que encontró una esfera autónoma en la que el Ser se convierte necesariamente en una categoría, por lo tanto, en una significación, significa lo mismo que lo puro, la Nada absoluta. Así que la paradoja es claramente que no se debe presuponer nada más que la Nada. Ἐν αρχῇ ἦν ὁ λόγος* se aplica a todo tipo de puesta [en escena] *(Setzungsart)* autónoma, pero este «comienzo» significa necesariamente al mismo tiempo la puesta [en escena] de lo indeterminable, la Nada o —para usar una expresión más positiva y plástica— la puesta [en escena] del caos. Este caos, como lo absolutamente indeterminable, como aquello para lo cual, *per definitionem,* las formas válidas no se aplican, no es solo lo absolutamente inexpresable, sino también lo absolutamente incomprensible. Sería demasiado decir, distorsionando su verdadera naturaleza, afirmar que, manteniendo el pensamiento que rodea su Qué y Cómo, su Eso, su ser desnudo y vacío puede ser declarado. En el sentido actual, ni siquiera esto puede decirse —pues todo Ser solo es concebible significativamente dentro de una esfera *(Sphäre),* y aquí es la esfera trascendente por excelencia—, solo lo puro de su ley puede expresarse: su «lugar» como materia *(Materie)* en sí misma es necesaria para la puesta [en escena] *(setzungsnotwendig).* Esta paradoja se intensifica por el hecho de que la omnipotencia de cada puesta [en escena] autónoma lleva el caos a una relación

necesaria consigo mismo. Como la materia *(Materie)* surge de ella y como la materia está indisolublemente ligada a la correlación con la forma, la necesidad de la puesta [en escena] del caos siempre existe solo en relación con una determinada puesta [en escena]; es solo —en el sentido arriba mencionado como un «lugar»—, si desde la teoría o la ética etcétera, se refleja, por así decir, en la posibilidad de su materia específica. Así que lo que se ve por uno no es necesariamente de la misma naturaleza que lo que se ve por el otro; una distinción que solo podía pasarse por alto porque la fundación de la filosofía en los grandes sistemas históricos es casi siempre sinónimo de la fundación de la esfera teórica (que, por cierto, casi siempre tiene que cumplir también funciones metafísicas), y la ética casi nunca, y la estética nunca en absoluto, se fundó de manera autónoma. De lo contrario, esta función sistemática muy peculiar del caos se habría aclarado hace mucho tiempo: como lo eterno, en esencia «antes de» la puesta [en escena], nunca puede, de ninguna manera, ni siquiera negativamente, ser comprendido, pero incluso este concepto de él está normativa e indisolublemente conectado con la esfera que se crea en la puesta [en escena]. La idea de que estas interconexiones deben apuntar a un sustrato común, que las diferentes «retrospectivas» de las que el caos, como un «lugar» metódicamente necesario, resulta diferente en cada caso, son solo diferentes aspectos del «mismo» caos, ya proviene de una dimensión completamente diferente de la cuestión, de la de un sistema de valores o de una metafísica que unifica todas las puesta [en escena], y por eso mismo carece de la relación directa con el caos. Sin embargo, a pesar de toda la inexpresividad *(Unaussagbarkeit),* esto está presente en todas las puesta [en escena] originales, en el sentido de que la puesta [en escena] suprime *(aufhebt)* la realidad que no tiene sentido *(bedeutungslose)* para él, la transforma en inexistencia *(Inexistenz),* el «momento» debe surgir necesariamente cuando el sujeto de la puesta [en escena] de la esfera *(setzende Subjekt der Sphäre)* se enfrenta al caos y suprime el caos, elevando el caos —saltándose todas las formas interhistóricas *(zwischengeschichtlichen)*— a la forma

al llevar a cabo la puesta [en escena]. Todos los grandes sistematistas han experimentado y descrito el caos «pre-teórico», Kant y Hegel son solo ejemplos típicos de esto, y solo los especialistas de la investigación teórica individual, que necesariamente siempre se mueven dentro de la esfera *(Sphäre)* y nunca tocan el problema en sí de la puesta [en escena] *(Problem der Setzung selbst),* podrían escapar de su vista. Y cada puesta [en escena] ética genuina, cada decisión real de seriedad ética normativa enfrenta al sujeto con este —lo pre-ético— caos. Al enfrentarse a la decisión, al aceptar la norma en su voluntad, y al denunciar así la realidad natural en la que ha vivido como un ser humano natural, y al transformarse en su propio carácter, en una construcción ética de sentido, el sujeto se sumerge en profundidades mayores que las que esta existencia natural del hombre es capaz de significar en relación con la norma. Porque la puesta [en escena] ética penetra y aniquila todas las formas de objetividad y concentraciones subjetivas del ser humano natural; la lenta caza furtiva de su existencia independiente de los valores nunca podría encender los *pathos* éticos, y el libre albedrío en la decisión significa en el sentido literal que la acción debe ser tomada como si esta fuera la primera y la última acción en el cosmos, como si no hubiera razones que condujeran a la situación en la que se toma la decisión, como si la acción tuviera que suceder justo antes del juicio final, donde el tiempo se ha detenido y solo puede haber aquellas consecuencias de la acción que estuvieran ontológicamente postuladas en su intención puramente ética. En la decisión así tomada, en la puesta [en escena] ética verdaderamente absoluta, solo puede surgir el sujeto ético, el carácter; pero su surgimiento se basa precisamente en que el personaje no emerge gradualmente de ninguna «continuidad» de cualquier (realidad), conservando la continuidad, sino aniquilándola radicalmente, haciéndose completamente heterogéneo a ella, es decir, absoluta. Y esta puesta en [escena] requiere, con la misma necesidad sistemática con la que se tuvo que poner la Cosa de Kant en sí misma o el Ser puro de Hegel, que el carácter absoluto tiene que ser puesto en contra de un caos éti-

co, la ética *sub specie** del caos, que la πρώτη ὕλη** tiene que ser puesta en contra de la ética, que la decisión de este observador del abismo tiene que precederla necesariamente. (Lamentablemente, no se puede explicar aquí que ni la unidad de carácter ni el contexto de la esfera ética en su conjunto se vean desgarrados por este duro énfasis en la absolutización de cada acto individual de la ética y su inmediato retorno al caos «pre»ético).

A primera vista, el otro tipo de puesta [en escena] parece ser un enfoque más concreto del terreno original que el tipo de puesta [en escena] *(Setzungsart)* pura y autónoma que se acaba de caracterizar. La característica más llamativa de su distinción es que, mientras que en las puesta [en escena] autónomas estamos tratando con sujetos normativos, con sujetos que no coinciden esencialmente con «humanos», de hecho, a menudo ni siquiera necesitan estar conectados, aquí estamos tratando con un sujeto que de alguna manera está cerca de lo «humano» y no se puede separar de él. «Somos —dice Dilthey—[9] primero seres históricos antes de que nos convirtamos en observadores de la historia, y solo porque lo somos, nos convertimos en esto». Sin embargo, esto no implicaba un contraste entre la comprensión de la cultura y la teoría pura de la comprensión y el reconocimiento. La referencia a la declaración sobre la cultura debe seguir siendo un mero ejemplo ilustrativo de esta forma diferente de puesta [en escena], en la que un nivel completamente diferente de «realidad» se vuelve significativo para nosotros: la llamada «realidad natural»; cualquier problema que pueda surgir de la clasificación del tipo de cultura de las puestas [en escena], especialmente la cuestión de hasta qué punto esta comprensión de la cultura puede convertirse en una ciencia después de todo, no corresponde a este lugar. La insinuación de su concepto de sujeto y aquí la estructura del

9 Citado en A. Stein, *Der Begriff des Geistes bei Dilthey* [Berna, Drechsel, 1913], p. 45.

objeto solo tenía que iluminar brevemente la posibilidad de este otro tipo de puesta [en escena] *(Setzungsart).*

También la «realidad natural» fue muy raramente examinada por su estructura y función sistemática. O bien se equiparaba con lo inexpresable (Antes) de la puesta [en escena], o su análisis se transfería a la psicología. Que la primera suposición es incorrecta se muestra por el hecho de que el caos es una necesidad de la puesta [en escena] sin forma, mientras que «la realidad natural», el mundo de «la actitud natural», la realidad vivencial, como la llamaremos en el futuro,* es un cierto tipo de vida en el mundo concreto del *hic et nunc,*** sobre cuya realidad concreta y previsibilidad no puede haber duda, aunque su naturaleza representativa específica no haya sido aún comprendida. Pero también es igual de equivocado querer dejar esta investigación a la psicología. Pues la esfera objetiva de la psicología es —sin importar cómo se piense en su método y posición en el sistema— la estructura o contexto legal, que vincula los llamados fenómenos mentales como tales. Por consiguiente, la psicología es tanto una homogeneización, una abstracción hasta cierto nivel de reconocibilidad, como cualquier otro tipo de ciencia, y ni siquiera está ligada a la de la realidad vivencial según la materia de su investigación. La aparición de una conexión más íntima entre la realidad de la vivencia y la psicología surge de la función inexplicable de la vivencia en ambas. Para la psicología, la vivencia es la materia de la investigación; las vivencias se liberan de la valencia de sus relaciones objetivas, es decir, estas solo se consideran en la medida en que son relevantes para la estructura de las vivencias, para su clasificabilidad en contextos psicológicos, y las vivencias solo son reconocidas por la psicología en este nivel de comparabilidad, su clasificabilidad en tipologías generales, su subsumibilidad en las leyes. La psicología, como ciencia de la vivencia, debe siempre ir más allá de lo meramente vivencial, desmontar y armar de nuevo, homogeneizar y ordenar de manera que sea necesariamente trascendente a la naturaleza vivencial de la vivencia; lo psicológico, el nivel de reconocibilidad para la psicología es, por lo tanto —desde el punto de

vista de la vivencia—, una abstracción, un aspecto ajeno al material. Por lo tanto, este punto de vista puede ser válido en todos los lugares en los que solo se da un desprendimiento «psíquico» de este tipo; es decir, no solo la realidad vivencial, sino también los tipos de comportamiento normativo o metafísico en la medida en que en ellos se encuentran procesos que pueden proyectarse al nivel homogéneo de «conexiones psíquicas». La realidad vivencial, por otra parte, es la actitud hacia «el mundo», donde lo vivencial es la forma en que se dan los objetos, como objetos de vivencia. Por lo tanto, su conocimiento nunca puede dirigirse a la sustitución de los elementos de la vivencia que se han convertido en psíquicos como resultado, sino más bien a explorar la estructura del comportamiento del sujeto y la naturaleza representativa que resulta de ello en su naturaleza, que no está distorsionada por ninguna proyección u homogeneización. De ello se desprende que el campo de la psicología, vista como un campo de la materia, comprende más que la realidad de la vivencia, pero presenta una totalidad viviente en contraste con la homogeneización abstracta de lo «psíquico» que lleva a cabo. La peculiaridad y el reconocimiento de esta área ya han sido reconocidos por la «psicología descriptiva» y la fenomenología de Dilthey, pero el punto de vista esencial, que debe añadirse al suyo no es el de asumir una transición gradual de la realidad así adquirida y reconocida a las esferas de valor —como parece haber hecho Dilthey con respecto a las ciencias humanas—, sino más bien que el reconocimiento de la peculiaridad de la realidad vivencial implica también su abrupta distinción de todas las esferas de validez y relaciones de valor; que, por lo tanto, su conocimiento nunca puede formar para nosotros la transición a una de estas esferas. Más bien, solo puede demostrarse en momentos en que la realidad de la vivencia se trasciende a sí misma, e incluso en estos solo negativamente y de manera sugerente.

Después de lo que se ha hecho hasta ahora, la esencia de la construcción de la realidad vivencial puede resumirse muy brevemente: significa un mundo de objetividad dado cuyos principios, sin embargo, son heterogéneos y, por lo tanto, de-

finen la objetividad como uno principalmente mixto. Esto se sigue y se ilumina aún mejor a partir del concepto de sujeto de la realidad vivencial en contraste con el de las esferas de validez: su sujeto es el «Hombre entero»* y su función como sujeto se puede resumir más fácilmente en el simple concepto de «vida» (el hecho de que el concepto biológico de la vida sea tan abstracto en relación con esto como el concepto «psicológico» lo es en relación con la vivencia; esperemos que no requiera ninguna discusión detallada). «La vida» y la validez son por su propia naturaleza mutuamente excluyentes y esto tiene como consecuencia que una calidad de objetividad autónoma, homogénea y constitutiva solo puede ser válida frente a los sujetos normativamente asignados, pero nunca puede ser captada por la «vida» del «Hombre entero» de la realidad vivencial. Con el concepto de «vida», por lo tanto, se establece simultáneamente una objetividad no homogénea y «mixta». Sin embargo, mientras que en las formaciones estructurales, como en la «cultura», aunque su objetividad no es autónoma, sino meramente la transformación de una ya establecida, prevalece sin embargo una relación de objeto normativa, aquí, según la naturaleza de este campo, falta toda máxima de orden de objeto y, por lo tanto, toda máxima de comportamiento subjetivo. La realidad vivencial no es solo el territorio donde el «Hombre entero» se encuentra en su casa, sino también su hogar natural, del que solo puede salir de un salto, por la decisión de someterse a las máximas de una esfera de validez (por la que deja de ser un «Hombre entero» *uno actu*** y se transforma en el sujeto normativo de la esfera en cuestión), es decir, desde el punto de vista de la «vida», solo de una manera «no natural». Pero entonces, ¿cómo es posible la objetividad a este nivel? La expresión objetividad «mixta» requiere, pues, una definición más precisa, lo que a primera vista solo resulta un tanto paradójico, ya que uno puede inclinarse a pasar de la naturalidad del comportamiento en y hacia la realidad vivencial a la originalidad de su estructura de objeto. Sin embargo, este comportamiento natural inmediato presupone que se encuentra en un mundo acabado de objetividad, que absorbe

a su manera, pero que no puede cambiar, en el que no puede crear nada. Este mundo, que encuentra la vivencia de todo el «Hombre entero» de manera «natural», es la realidad conformada por las puestas [en escena] normativas, solo que —y este es el punto decisivo— la validez de las puestas [en escena] se pone, según la expresión de Husserl, «entre paréntesis». Si bien la validez hace posible la objetividad y la lleva a cabo, pero no reside en ella y no transforma el comportamiento del sujeto en normativo, en un deber. «Poner-entre-paréntesis» significa aquí que los objetos representativos se conservan, pero se transforman de una validez en un Ser y, por lo tanto, se eliminan de sus contextos homogéneos, de modo que pueden ponerse en relación con objetos representativos que proceden de otras puestas [en escena], o incluso mezclarse con ellos; que están incluidos en su totalidad por una nueva formación, por la vivencia del «Hombre entero». Porque todo lo que se vivencia de esta manera se vivencia como una objetividad acabada, por lo que el nuevo principio que constituye la realidad de la vivencia no es otra cosa que esta forma de vivencia. Sin embargo, esto requiere necesariamente un Qué acabado de las vivencias: si la persona de la realidad vivencial toma nota de los objetos que le rodean o vivencia ciertos estados de ánimo* *(Stimmungen)* en ellos, si se percibe *(appercipiert)*** a sí mismo o a otras personas como personas, etcétera, estas vivencias se basan siempre en todas las categorías de tipos de las puestas [en escena] autónomas, principalmente las de la teoría y la ética. Pero el que solo sean subyacentes y no eficaces en su verdadera naturaleza, es decir, que son válidos, puede demostrarse fácilmente, si se considera que los objetos no exigen en absoluto este devenir de la vivencia, este reconocimiento de su objeto representativo, sino que, si se permite esta imagen, rodean a la persona de la realidad vivencial de manera silenciosa e introspectiva y, en cierta medida, soportan que sean vivenciados por ella. Los objetos dejan de ser entidades de sentido válidas o relacionadas con el valor y se convierten en significados reales y efectivos cuya realidad por un lado señala su completa independencia del sujeto receptor, pero cuyo

significado, su presencia o no presencia en la realidad vivencial, depende completamente de que sea vivenciado por el «Hombre entero». La vivencia como forma constituyente esencial de este nivel es, por lo tanto, en caso de una completa panarquía, una forma puramente subjetiva-reflexiva: solo determina la «Presencia» de los objetos en este campo, pero los objetos en sí mismos son, según su carácter de objetos representativos, independientes de si aparecen aquí o no. Todos los problemas que pueden resumirse bajo el nombre de la cuestión de la «realidad del mundo» exterior no son más que hipóstasis *(Hypostasierungen)* metafísicas de esta estructura objetiva paradójicamente de dos lados de la realidad vivencial: en su nivel, no se puede encontrar ningún criterio válido de discernimiento entre la vigilia y los sueños, entre la salud del espíritu y la locura, ya que las categorías inevitablemente dadas de la objetividad en general son exactamente iguales para el sueño y la locura que para su oposición y son tan poco válidas para estos como para aquellos. Por eso Descartes reconoció con profundo instinto que no hay otra salida a esta «duda» que abandonar decididamente la realidad vivencial: con el hecho de la puesta [en escena] autónoma, con la restitución de la validez de las formas de validez, este problema no solo se resuelve, sino que ha dejado de ser un problema significativo.

La realidad vivencial es, por lo tanto, lejos de algo original en el sentido sistémico, la estructura de objeto más artificial en la que solo se puede pensar. Tan artificial que incluso puede surgir la pregunta de si esto no es —como en el caos— una construcción metódica, de si hay o no una realidad vivencial. Es cierto que esta cuestión es tan poco significativa como lo es el intento de plantear y resolver problemas filosóficos desde el punto de vista de la realidad vivencial, porque se trata de una actitud que tiene tan pocas evidencias internas que no se pueden deducir ni probar, pero tiene tan pocas pruebas internas cuestionables como las puestas [en escena] de las esferas autónomas de validez. Su punto de vista es tan universal como el de los demás y puede ser igual de válido para cualquier fenómeno del mundo exterior o del mundo interior: tanto si estoy miran-

do un objeto como si tengo un pensamiento, siempre es posible examinarlo para saber su verdad, cómo relacionar mi vivencia con otras vivencias, explorar su estructura «psíquica», etcétera, como también es posible dejar que la vivencia permanezca en su estado vivencial y solo prestar atención a lo que me aporta, qué nuevas vivencias, etcétera, como resultado de su efecto sobre mí. Que esto «dentro de mí» ya es la ética, que todo objeto ya presupone una teoría, ya ha sido subrayado, pero es importante señalar que ni la teoría, ni la ética, ni cualquier otra puesta [en escena], que no sea el de determinar la intención, puede ser aquí tomado en consideración, sino que la intención de la vivencia se dirige exclusivamente hacia el «Hombre entero» como unidad viviente, a aquellos que la fomentan, a los que eliminan obstáculos, etcétera. Es el mundo del pragmatismo en el que nos encontramos, y el constante retorno de la filosofía pragmática, cuya nueva forma ni siquiera se distingue por una particular originalidad en la reformulación de las viejas ideas, es también una prueba indirecta de que existe aquí una actitud de necesidad inquebrantablemente evidente; solo que todo pragmatismo se equivoca si considera que la evidencia de esta actitud es más que un problema, más que un hecho dado, cuya esencia tiene que explicar la filosofía, y si cree que desde la posición de esta actitud puede decir algo generalmente válido. El error está obviamente en el hecho de que cualquier pragmatismo pasa por alto el hecho de que su punto de vista ya presupone la validez en su justificación trascendental de la vivencia; que la realidad vivencial puede ser comprendida a partir ella, pero nunca puede derivarse o explicarse la validez misma de sus manifestaciones artificiales y destruidas *(depravierten),* que debe asumir en la realidad vivencial para hacerla posible. Incluso el escepticismo pragmático —visto desde aquí— se disuelve por sí mismo en la idea de que no se puede encontrar ninguna validez universal en este nivel. Pero el mundo de tal escepticismo también sale a la luz cuando se considera que la validez universal no se puede encontrar aquí solo porque fue esencialmente excluida, «puesta entre paréntesis», por la tesis de la realidad vivencial.

Así pues, la realidad vivencial puede definirse más estrechamente que el nivel de objetividad completamente trascendental en el único sentido inequívoco en que el concepto de lo trascendente puede darse en la filosofía trascendental, en el sentido de la trascendencia de la puesta [en escena] *(Setzungsjenseitigkeit).* El concepto de trascendencia que surge aquí debe distinguirse sobre todo con precisión de la necesidad de caos, previamente analizada, trascendencia de la puesta [en escena] *(setzungsjenseitigen),* así como de la trascendencia de los valores que también son necesarios para la puesta [en escena] *(setzungsnotwendigen).* Porque ambos son, independientemente de su trascendencia, que no puede ser atenuada ni mitigada por ninguna otra cosa, requisitos previos indispensables de los objetos representativos normativos y, por lo tanto, trascendentemente comprensibles: la trascendencia de ambos es la condición de la posibilidad de una objetividad no trascendente; mientras que aquí se trata de la trascendencia de la propia objetividad dada. Esta trascendencia aparece tan abruptamente como los dos tipos de objetividad que se dan en este nivel. Pues la naturaleza vivencial como forma puede expresarse de dos maneras fundamentalmente diferentes que convergen solo en este último principio, dependiendo de si el comportamiento del sujeto hacia las entidades creadas por la «puesta entre paréntesis» de validez es un comportamiento predominantemente práctico o contemplativo (una simple pista basta para arrojar luz sobre la situación: no puede ser ni pura actividad, ni pura contemplación —ambas presuponen normas, máximas; en una palabra, esferas—, sino simplemente la prevalencia de uno u otro tipo de comportamiento en la corriente indivisa de vivencias). En el primer caso, el sujeto se enfrenta a una abundancia de poderes promotores o inhibidores cuyo poder se basa en su pura facticidad, es decir, qué significado se le puede atribuir, aparte de esta posibilidad de acción. Uno puede imaginarse mejor una estructura de objeto de este tipo, que también se puede llamar un instrumento/aparato *(Apparat),* si se piensa en la mera facticidad de la costumbre: esto funciona sin que la intención del acto que se refiere a

él contenga ninguna comprensión de su significado, ni siquiera el planteamiento de la cuestión del significado en general, en virtud del poder que su existencia *(Dasein)* se basa en acciones reales o previstas al influir en los deseos, aspiraciones, etcétera, de la persona que ejerce la realidad vivencial. No obstante, no cabe duda de que la respuesta ética a cada una de estas entidades puede ser también ética —estableciendo prácticamente la cuestión del sentido—, lo cual es absolutamente necesario teniendo en cuenta toda la estructura que aquí se indica; aquí se trata simplemente de señalar la situación de hecho en la que, al no plantearse la cuestión del sentido (por poner «entre paréntesis» la validez ética), se preserva sin embargo una objetividad, pero que solo puede darse para el sujeto que se le opone como puro ser, como *factum brutum,* como objeto trascendente. Volvería a oscurecer la situación esencial en este caso si la declaración sobre el tema, por ejemplo, el seguimiento o la superación de una norma, se considerara un problema de psicología. Indudablemente, toda afirmación de este tipo puede transformarse en material «psicológico» aislando lo «psíquico» en ella e insertándolo en contextos psicológicos, pero al hacerlo, precisamente, debe perderse lo que es decisivo para nosotros. El hecho de que el sentido, más allá de los sentidos, se transforman en complejos opacos del ser, cuyo ser, sin embargo —precisamente por eso— forma el entorno *(Umwelt)* indisoluble del «Hombre entero» de la realidad vivencial. La completa trascendencia de los objetos incluidos de manera contemplativa puede parecer menos obvia a primera vista, pero esto se pone de relieve al reflexionar sobre la paradoja igualmente aparente de que en este nivel el «pensamiento» solo puede ser práctico y nunca contemplativo. Aquí también se muestra la correcta observación de un hecho básico de la realidad vivencial a través del pragmatismo, al mismo tiempo que se sacan conclusiones completamente erróneas de esta correcta observación. Un «pensamiento» contemplativo es imposible en el nivel de la visibilidad de la vivencia *per definitionem,* porque por el acto de la opinión más sencilla la realidad de la vivencia es abolida, ha surgido un

sentido disuelto, un sentido vivencial que en principio no puede tener nada más que ver con el «Hombre entero» y su entorno *(Umwelt).* Pero al mismo tiempo permanece incontestablemente el hecho de que la totalidad vivencial del «Hombre entero» no puede desactivar el «pensamiento» sin llegar a una metafísica irracional, que sería construida de manera extremadamente arbitraria. Por lo tanto, el «Pensamiento» de la realidad vivencial no es más que un intento de apoderarse de la realidad de las entidades opuestas, inhibitorias o promotoras del «Hombre entero» que actúa; simplemente no abandona este nivel (y solo por eso), porque su ser nunca tiene un verdadero sentido contemplativo, nunca se separa como tal de la continuidad de la realidad vivencial y se aísla como acto independiente, sino como instrumento de los deseos y anhelos aquí posibles, etcétera, se transforma, o más exactamente, porque solo aparece como su instrumento, porque en su intención está dirigida a sus objetivos (y no a su propio sentido inmanente, transcendente de la vivencia), porque el sentir y su objeto son solo medios y desvíos para alcanzar lo práctico. Por lo tanto, para el «pensamiento», «poner entre paréntesis» el valor significa apartarse del comportamiento contemplativo, ser práctico para hacer frente a los instrumentos *(Apparate)* del entorno *(Umwelt)* a través del «Hombre entero». La contraparte contemplativa del comportamiento práctico con los instrumentos se puede interpretar más fácilmente por la relación «estado de ánimo» (*«Stimmung»*). El significado de esto se expresa ya en el lenguaje cuando se habla del estado de ánimo que «rodea» las cosas, lo que indica que, aunque las cosas se incorporan a la vivencia del estado de ánimo, que su realidad depende de ese estado de ánimo para la persona que la vivencia, al mismo tiempo que su ser, su objetividad real, permanece y debe permanecer intacto por el estado de ánimo. La peculiar estructura de los objetos resultante de esto nos ocupará mucho más adelante, aquí solo puede y debe fijarse el hecho de que un comportamiento natural e inmediato-vivencial del «Hombre entero» solo es posible con respecto a los objetos ya terminados, y cada síntesis, cada creación de un

objeto es un alejamiento de la inmediatez de la vivencia, una supresión del «Hombre entero» en favor de un sujeto normativo. Sin embargo, sería erróneo, debido a esta imposibilidad, equiparar la vivencia contemplativa del «Hombre entero» al caos preteórico. En efecto, esta contemplación no tiene ninguna intención de reconocer el objeto, mientras la puesta [en escena]* del caos ya esta sucediendo en relación con la teoría; esto es puramente «sensible», «subjetivo»: entrega, pero no al objeto, sino al estado de ánimo que lo rodea, producido por el sujeto. Los elementos de este tipo de comportamiento, por lo tanto, con una analogía exacta, mostrarían mucha más afinidad con los elementos de la ética que con los de la teoría, sobre todo la simpatía y la antipatía en sus matices más variados. La naturaleza objetivamente secundaria, derivada y artificial de esta esfera «natural» de la vida se manifiesta aquí por el lado opuesto, como antes, en la relación con los elementos del tipo de comportamiento teórico: así como el «Pensamiento» se pone en práctica para la inmediatez de la vida, las vivencias que solo pueden cumplirse adecuadamente en la práctica (amor y odio, respeto y rechazo, etcétera), tan pronto como se les retire —en el comportamiento «natural»— este cumplimiento, tan pronto como sean destruidos *(depraviert)* para la «Vida», se convierten en contemplación y los objetos que son necesariamente trascendentes para ellos son solo «usados», solo «eludidos», se «encienden» solo cuando tienen la oportunidad de vivenciarlos, pero nunca realmente los determinan. La cuestión muy compleja de cómo la estructura del objeto de tales intenciones puede ser pensada cuando se cumple adecuadamente solo puede ser respondida por la ética misma, pero un análisis bastante profundo de lo esencial aquí debería mostrar que, en todo el complejo de estas vivencias, estamos ante el dilema: o bien se acepta simplemente el objeto de la vivencia, porque estamos ante la figura trascendente del estado de ánimo que se indica aquí, o se transforma en una acción interior que, por un lado, puede ignorar totalmente la motivación de la vivencia («y si te amo, qué te importa»), o, por otro, la «determinada» del amado u odiado, etcétera, el objeto se

descompone conscientemente y se construye uno propio con sus propias fuerzas. Toda llamada «contemplación», que justamente aparece en un sistema ético, muestra estos signos esenciales, la relación constitutiva con la persona que surge en el acto ético y, en consecuencia, la ignorancia o la recreación del objeto así «contemplado»; un comportamiento como el de un sabio estoico, por ejemplo, y la nueva visión del mundo resultante, pueden servir aquí como ejemplo de esta estructura, sobre todo porque una verdadera contemplación —de naturaleza teórica o estética— es éticamente imposible y solo es concebible en el terreno de la realidad vivencial. También esta situación ha buscado a menudo una expresión científica, solo que el error resultante ha aparecido mucho menos claro que en la interpretación pragmática del «pensamiento natural», porque la interpretación incorrecta, debido a la falta de claridad de la esfera de cumplimiento buscada, se ha desenmascarado con menos frecuencia que en el pragmatismo; nos referimos a la interpretación «estética» de tales vivencias. En efecto, mientras que, para la teoría, por lo menos los hechos fundamentales de sus tipos de puesta [en escena] eran conocidos desde hacía mucho tiempo y podían defenderse pronto contra todo pragmatismo, la esencia de la ética, precisamente por la filosofía de valor, se ha concebido de manera tan estrecha y formalista que se podía ignorar la naturaleza ética de estas vivencias —a pesar de toda la destrucción, pero según la intención—. Y aumenta aún más la posibilidad de tal desconocimiento por el hecho de que el carácter excesivamente amplio de la aplicación estética, cuya esfera se ha convertido en el hogar de todas las vivencias sin hogar, no ha bloqueado por adelantado la instalación de estas intenciones éticas destruidas[10] *(depravierten).* Pero esta objetividad trascendental también debe determinar de manera decisiva la naturaleza del

10 Estas relaciones entre ética y estética solo pueden ser discutidas en detalle en la tercera parte de la «Dialéctica trascendental de la idea de belleza». [Este capítulo no fue escrito por el autor (N. del Editor)].

sujeto de este mundo, del «Hombre entero»: de la correlación de sujeto y objeto, de su necesaria afinidad esencial, se desprende que también el sujeto de la realidad vivencial muestra una estructura trascendente. Para anticipar lo que se va a hacer más tarde, al menos de manera insinuante, permítanme decir aquí muy brevemente lo siguiente: también el sujeto de la realidad vivencial es —también para sí mismo— una realidad aceptada por excelencia, no iluminado por ningún sentido y llevada a la forma constitutiva. Toda sistematización, como siempre, crea un sujeto que condiciona y determina normativamente las máximas de la esfera y que, por lo tanto, es determinado y determinante para sí mismo y para los objetos que se le enfrentan; la personalidad de la ética, el alma de la metafísica, la conciencia de la psicología, incluso la conciencia de la teoría pura en general se unen, en esta función sistemática, en todas las demás diferencias graves, y se enfrentan al «Hombre entero» de la realidad vivencial como grupo cerrado. Puesto que las vivencias del «Hombre entero» no determinan sus objetos, sino que, por así decir, están subordinadas a ellos, la expansión de su subjetividad está libre de obstáculos y permitida en lo ilimitado; de ello se desprende que, por un lado, como sujeto, es un objeto adecuado sin ninguna vinculación objetiva, sin vinculación a su comportamiento, pero, por otro lado, vivencia algo totalmente el objeto (que, sin embargo, puede ser también para sí mismo), del mismo modo que los objetos solo ocurren para él en la medida en que algo se vivencia en ellos. Esta doble faceta de la arbitrariedad sin límites y de la falta de normas hace que el sujeto sea, por sí mismo, tan inescrutable y borroso como lo serían sus objetos si no hubieran recibido de las formas de validez suspendidas su objetividad trascendente. Y esto —lo que se deduce de todo lo que se ha realizado hasta ahora por sí mismo— tampoco puede ser discutido con el sujeto: también en él actúan los conceptos de sujeto de las formas de validez y, en la medida en que posee una forma —relativa—, la posee por su gracia (es decir ética, etcétera). Pero entonces esta forma de sujeto debe ser tan trascendente para el «Hombre entero» como lo han sido las formas de objeto.

La aproximación de la realidad de la vivencia al verdadero lado de la transcendencia de la puesta [en escena] *(setzungsjenseitigen),* a la verdadera inmediatez, se ha revelado realmente como una apariencia y se ha demostrado que la inmediatez de la vivencia ordinaria corresponde a un mundo de objetos desconectados y totalmente trascendente, de modo que, como hogar de la inmediatez verdadera, la absoluta falta de distancia entre sujeto y objeto, la unidad indivisa de ambos puede parecer solamente el caos puramente construido, impredecible, separado de la realidad vivencial por las esferas de validez —estratificadas entre ellas, por decirlo así—. Sin embargo, el hecho de que en la vivencia real se esté intentando alcanzar plenamente el caos, determinando solo las puestas [en escena] *(Setzungen)* autónomas, corresponde a un área muy específica de la puesta [en escena] del mundo: la metafísica. Si el concepto de metafísica se concibe de manera muy general —sin tener en cuenta toda la problemática de la metafísica como ciencia y solo se discute como «disposición natural» según las palabras de Kant—, se puede encontrar un signo común de la esencia de cada metafísica, la exigencia de una actitud que permita tanto la distancia normativa de las formas constitutivas a sus objetos como la permanencia exterior de las formas reflexivas a sus objetos, que establece una relación muy adecuada entre el sujeto existente y los objetos existentes (donde la existencia obtiene su sentido como oposición a la validez). La metafísica significa, como exigencia de una vida interior en los objetos, una elevación de su «confrontación», lo que necesariamente se da incluso en la vigencia más adecuada. La negación de Kant de la posibilidad de una metafísica como ciencia se basa tanto en su destino como en la exigencia de Bergson* de una metafísica intuitiva; y el concepto que el Evangelio da de la realidad metafísica del Reino de Dios, al que precisamente se niega la oposición, la objetividad, aquello que es absolutamente inherente al hombre, concuerda exactamente con la definición hegeliana de la metafísica —aunque identificada con la ciencia— cuando habla de la certeza convertida en verdad, que ella «ya no es opuesta al objeto, sino que lo ha hecho

interiormente, conociéndolo como si fuera él mismo».[11] Por lo tanto, la última exigencia de la metafísica, que se repite en todas partes, es —en el que necesariamente va más allá de todas las esferas de validez— la comprensión adecuada e indiferenciada de la materia, una forma que abarca el material captado y que es reconocido, con lo que la exigencia de la unidad del sujeto y del objeto es equivalente; la exigencia de que las tinieblas del caos se hagan luminosas, de que se manifiesten en su verdadera esencia, elevadas a la luz y redimidas a la luz por las formas que las abarcan adecuadamente. De esto se desprende, en última instancia —aunque, sin embargo, solo para destacar lo que es decisivo para nosotros aquí, hay que dejar de tener en cuenta muchas disposiciones intermedias— la exigencia de una vivencia capaz de comprender constitutivamente la esencia del mundo, capaz de penetrar en el sentido del mundo.

Solo ahora es posible aclarar el problema fundamental de la estética, aunque por el momento de forma muy abstracta: en la puesta [en escena] estética se pregunta por el sentido de la vivencia como vivencia, es decir, se establece una esfera en la que la forma de puesta [en escena], la forma constitutiva y productiva de objetos, es la vivencia autónoma que se ha vuelto pura y homogénea en autonomía. Por consiguiente, el concepto de vivencia normativa requerida se distingue claramente de todos los conceptos de vivencia tratados hasta ahora. El hecho de que esta vivencia no busca el caos (cuya concepción puede incluso considerarse como una «mera» vivencia, como contraste con las formas distantes de validez) se hará evidente sin más discusiones. Sin embargo, la vivencia normativa de la estética no puede tener nada en común con la vivencia de la realidad vivencial por la sencilla razón de que nace de la exigencia de una objetividad autónoma y la objetividad trascendente de este nivel se deja atrás, como debe hacerlo cualquier otra esfera autónoma de validez. Pero tampo-

11 *Wk.* III. 58. [Véase *Wissenschaft der Logik,* ed. de Lassonsche, 1 parte, p. 53].

co tiene nada en común con el concepto de vivencia de la metafísica: no quiere tomar el aspecto de las cosas, su verdadera realidad, sino que su intención va hacia una estructura de objetos que produce y condiciona una realización inmanente de la vivencia, como vivencia, normativamente. Pero mientras que la vivencia para el caos es una mera construcción, para la realidad de la vivencia una forma reflexiva, para la metafísica un medio y un camino para alcanzar vivencias de otro mundo *(Erlebnisjenseitigen),* es decir, algo, aunque constitutivo, pero negativo y heterónomo; para la estética, el sentido de la vivencia como vivencia es el problema, y la respuesta a esta pregunta solo puede consistir en establecer una forma de validez, una esfera autónoma de validez. De este modo, el concepto de vivencia de la estética se aparta de la «Vida» de cualquier tipo, ya sea empírica o metafísica, tan bruscamente como las otras formas de validez, de las que, sin embargo, se separa por esta vivencialidad y por exclusiva confusión.

2

Por lo tanto, las esferas de aplicación y metafísica se han desviado del caos por una parte, y de la realidad vivencial por otra, y esto condiciona su autolimitación doble, de modo que, para su justificación, pueden concebirse dos puntos de partida, o bien la puesta [en escena] sin condiciones previas, es decir, el caos mismo, o bien la realidad vivencial, lo que da lugar a dos métodos de revelación de su estructura, que sigue el modelo de Hegel, en cuyo sistema esta diferencia se manifestó con mayor claridad cuando se pueden marcar los métodos sistemáticos y fenomenológicos.[12] A grandes rasgos, los dos tipos de sistematización están condicionados por la cuestión de si la puesta [en escena] se-«concibe» como completamente incondicional o si procede de la vivencia de la realidad «natu-

12 En aras de la claridad terminológica, conviene señalar aquí de una vez por todas que el término *fenomenología,* a menos que se indique expresamente lo contrario, debe entenderse que se refiere a la de Hegel y no a la de Husserl; la relación entre ambas fenomenologías se examinará más adelante.

ral», la realidad de la vivencia, y desde allí quiere abrirse paso hasta el nivel de validez autónoma o hasta el-ser-mismo de la metafísica. Sin embargo, es evidente que esta dicotomía no coincide con la dicotomía de los tipos de esferas que hemos discutido hasta ahora. Hasta ahora, la dicotomía solo se ha llevado a cabo sobre la base de los hechos estructurales primordiales de la objetividad y el problema de la sistematización tuvo que ser ignorado. Si el sistema es también indispensable para la puesta [en escena] del caos, si el caos solo «surge» en cierta medida de esta puesta [en escena], entonces este no es de ninguna manera el caso de la realidad vivencial. La presuposición de las formas de validez que se han comprobado para esta clase significa solo en cierta medida que la realidad vivencial solo puede ser comprendida a través de esta posición peculiar de las formas de validez en ella, pero de ninguna manera significa que se tome una decisión sobre si la realidad vivencial en sí misma tiene un papel como punto de partida o fondo o cualquier otra cosa en la sistematización y en qué medida. De ello se deduce que, para el problema de la sistematización que debemos tratar aquí, la cuestión del tipo primario o secundario de la objetividad de una esfera (es decir, el tipo de ética autónoma y el tipo de cultura) no es la cuestión fundamental y decisiva. Por ejemplo, es muy posible derivar la cultura del tipo de esfera *(Sphäre)* de la diferenciación interna del tipo de puesta [en escena] puramente teórico (incondicional) solo a través de su diferenciación interna e inmanente, sin verse obligado a recurrir en modo alguno a la esfera —estructuralmente-tipológica— «relacionada» de la realidad vivencial. La cuestión fenomenológica planteada por Hegel, cuya función sistemática se retoma aquí, significa, por otra parte, señalar la necesidad de que la filosofía parta del hecho *(Faktum),* es decir, de los hechos estructurales de la subjetividad y la objetividad en la realidad vivencial, para lograr desde aquí la correlación normativa del sujeto filosófico y su objeto, que en el caso de Hegel es su identidad; y el camino y su necesaria meta que surjan de él deben ser condiciones previas indispensables de un sistema filosófico estrictamente fundado.

Las inmensas dificultades que se interponen en el camino de un análisis polémico de la *Fenomenología del espíritu* provienen, como es bien sabido, del enredo de los más diversos problemas en la estructura aún magníficamente uniforme de esta obra única de la filosofía clásica. La conocida combinación indisoluble de las etapas histórica y a priori del proceso fenomenológico no debe ser discutida aquí, ya que no es crucial para nuestro problema: es un problema de cumplimiento, mientras que aquí tenemos que tratar con problemas de justificación, aún en el lejano mundo de todo cumplimiento. Además, el concepto de fenomenología es capaz de tener un sentido uniforme y metodológicamente significativo, incluso cuando no tiene en cuenta en absoluto ningún tipo de cumplimiento; por lo tanto, no es necesario plantear aquí la cuestión de la realización histórica asignada necesariamente, es decir, la posibilidad y la naturaleza de un tipo de realización en el que a cada etapa individual de la serie fenomenológica a priori se le asigna necesariamente un momento determinado de una serie temporal-histórica (o histórico-filosófica). También queremos prescindir de la discusión del método dialéctico: el hecho de las etapas fenomenológicas que surgen con la necesidad esencial de priori debe ser suficiente para el estado actual de nuestra cuestión, sin tener que reflexionar provisionalmente sobre la naturaleza de su relación entre sí. A pesar de esta necesaria simplificación, sigue existiendo una asociación de problemas que, aunque históricamente se puede entender como absolutamente necesaria por la voluntad filosófica de Hegel, es indispensable que se disuelva en sus componentes para que el problema estructural se perciba exclusivamente como tal: la unión de la lógica y la metafísica. Una vez más: la posibilidad de una metafísica como ciencia no debe ser discutida aquí, pero, independientemente de esta cuestión, se puede y se debe decir que en el sistema de Hegel todas las formas metafísicas deben cumplir funciones de valor puramente teórico-lógico, lo que hace que un modo de aplicación siempre confunda y oscurezca al otro. Esto es evidente en la cuestión fenomenológica, ya en su forma más primitiva. «La cien-

cia —dice Hegel—[13] exige, por su parte, la autoconciencia que se ha elevado a este éter para poder vivir con ella y en ella. Por el contrario, el individuo tiene el derecho de exigir que la ciencia le proporcione al menos la guía a este punto de vista, mostrándole lo mismo en sí mismo. Su derecho se basa en su absoluta independencia, que sabe poseer en todas las formas de su conocimiento, ya que, en todas las formas, sean o no reconocidas por la ciencia, y el contenido, sea cual sea, es la forma absoluta, es decir, es la *certeza inmediata* de sí mismo; y, si se prefiere esta expresión, ser incondicional». Es evidente que esta cuestión, el derecho del individuo a esta exigencia, solo puede plantearse con sentido desde una metafísica que debe ser justificada. De hecho, aparte de la imposibilidad, incluso la insensatez, de poner al individuo en cualquier relación con la forma teórico-vigente, mientras que, como se demostrará, esta relación es una cuestión vital para la metafísica, la esfera *(Sphäre)* no necesita en absoluto una justificación de este tipo: la esfera teórica, en su apariencia autóctona y genuina, es decir, en su valor puro, no conoce ninguna aproximación a su estructura, ninguna etapa intermedia que pueda acercarse a ella; en el más simple aspecto de una clase aún más precientífica, lo realmente teórico se puede encontrar en su verdadera naturaleza, y el acto por el que se encuentra, el acto de sustitución de la estructura sensible actual de todas las formas de ser, no conoce una escala de proximidad mayor o menor a la naturaleza de lo teórico. En una palabra, la esfera teórica solo puede establecerse *uno actu;* al «principio» de la teoría está el salto y más allá del salto se trata de algo esencialmente bastante homogéneo, perceptible. (La estratificación interna de la esfera teórica no tiene que ocuparnos aquí).

Por el contrario, esta misma cuestión es profunda y esencial para cualquier justificación de la metafísica, de hecho, puede ser calificada como la cuestión fundamental de una

13 *Wk.* II. [Berlín, 1841] 20. [*Phänomenologie des Geistes,* ed. de Hoffmeister, Hamburgo, Meiner, 1952, p. 25].

metafísica crítica, ya no ingenua, una metafísica que ya ha llevado a cabo el proceso de autoconciencia. Decíamos que en la metafísica se puede considerar como la característica más esclarecedora de su naturaleza que requiere una relación constitutiva entre un sujeto substancialmente-existente y un objeto igualmente substancialmente-existente, con lo que se debe rechazar de antemano tanto cualquier sujeto (o objeto) asignado meramente a la normativa, así como cualquier estructura análoga de ambos; y la prevalencia de uno de los dos o la aniquilación de uno por el otro tiene una prevalencia real o la aniquilación de un ser «falso» por uno «verdadero». La llamada ingenuidad de la metafísica significa tanto que esta estructura-sujeto-objeto metafísicamente real, este nivel de un «ser verdadero» en cualquier tipo de relación con la realidad «natural» o posiblemente en la de una cierta validez se da por sentado sin más, y la metafísica se siente así relevada de la necesidad de probar la realidad y la necesidad de su actitud, el comportamiento en el que la metafísica se establece, y de examinarla para su base legal. Aquí no tenemos que escribir una historia problemática de la metafísica, por lo que la referencia a la posición de Hegel con respecto a la de su predecesor inmediato, la filosofía de identidad de Schelling, puede ser suficiente. En el pasaje mencionado en el prefacio de la *Fenomenología,* Hegel hace esta acusación de dogmatismo, de realismo ingenuo, del método metafísico de Schelling: que, en él, la verdadera esencia, lo Absoluto como disparado *(geschossen)* «al instante» *(aus der Pistole),* que la necesidad del órgano de la metafísica, de la intuición intelectual, y de su uso y, por consiguiente, la plenitud concreta cumplida por la realidad metafísica alcanzada, no han sido demostradas. El programa de la *Fenomenología* debe exponer esta necesidad:[14] «puede ser tomada desde este punto de vista como el camino de la conciencia natural que penetra en el verdadero conocimiento; o como el camino del alma, que atraviesa la serie de sus for-

14 *Wk.* II. 61. [*Op. cit.,* p. 67].

mas, como por su naturaleza de estaciones prefiguradas, para purificarse en Espíritu, alcanzando el conocimiento de lo que es en sí misma a través de la experiencia [*Erfahrung*] completa de sí misma». Esta autoconciencia de la metafísica, por supuesto, no puede ser epistemológica, ya que esta tendría que disolver —sí, como resultado de su retorno a las condiciones de validez— el verdadero ser y llevar a la metafísica a la autosupresión. Así pues, la tendencia crítica y no dogmática de la justificación hegeliana de la metafísica a través de la *Fenomenología del espíritu* solo puede consistir en dar a las formas indudables de conciencia, a las diversas posturas posibles del sujeto sobre la realidad, una interpretación tal que demuestre como etapas en el camino hacia el verdadero ser de la metafísica, hacia el Absoluto concreto-alcanzado. Lo que, en definitiva, significa demostrar que en ellos mismos, en su estructura inmanente e inmediata, ya existe el impulso del Absoluto hacia sí mismo, que toda problemática o discrepancia inherente a ellos como entidades inmanentes es ya la autodivisión del Absoluto, que ellos, sin tener que perder su significado como estructura inmanente, reciben en este contexto uno nuevo, que no se puede desprender de ellos, con su presencia inmanente, que es esencial, pero que aún conserva este significado completamente trascendente. Ahora bien, «si esto es negativo», Hegel habla de uno de estos principios de configuración de su *Fenomenología,*[15] «aparece en primer lugar como una desigualdad del Yo con el objeto, así es también la desigualdad de la sustancia *(Substanz)* hacia sí misma. Lo que parece ser, además de ella, una actividad en su contra, es su propia actividad…». El método fenomenológico aparece, así como la búsqueda del sentido metafísico, en los hechos del sujeto dados inmediata e indudablemente y en sus objetivaciones correlativas. Por lo tanto, tiene un punto de partida que —como en todas partes donde se trata de «hechos de conciencia directamente dados»— parece tener algo en común con el de la psi-

15 *Ib.,* p. 28. [*Op. cit.,* p. 32].

cología. El hecho de que no sea así demuestra que, durante el proceso de comprensión de la psicología, toda estructura-sujeto-objeto debe desintegrarse para poder comprender las relaciones psíquicas en su homogeneidad, la fenomenología pregunta precisamente sobre el sentido trascendente de la estructura-sujeto-objeto dada en cada caso. Para poder encontrarla y reemplazarla en plena pureza —metafísica—, la estructura-sujeto-objeto debe permanecer intacta: el sentido trascendente buscado es el sentido de su inmanencia, el sentido de su rectitud. Y que este sentido, que debe ser trascendente en la esencia de toda la estructura-sujeto-objeto, sigue siendo necesariamente transcendente también para la «conciencia» que se produce en cada caso, es decir, se entiende por sí mismo que nunca debe ser tomado como psíquico.

Lo que es más esencial y necesario aclarar es la aparente proximidad del método fenomenológico así interpretado a la fenomenología moderna, al de Husserl. En ambos, el problema gira en torno a la sustitución de un sentido metafísico de los actos que aparecen de manera totalmente inmediata, es decir, en un plano común, aunque no puntual, llamado «psíquicamente»: para recurrir a la esfera que se ha de justificar verdaderamente, a la que se ha dado directamente y que, en cierta medida, está «antes» de la esfera. En ambos casos, esto se denomina nivel precientífico, solo que en ambos casos la ciencia debe entenderse como completamente heterogénea. Esta inmediatez precientífica y la necesidad irrefutable en la existencia de toda esta clase hacen posible que ambas fenomenologías se presenten con la pretensión de que solo a través de ellas se puede establecer el verdadero fundamento de la esfera o ciencia que les ha sido asignada. Sin embargo, este fundamento —y en esto ambas fenomenologías difieren de la filosofía trascendental en un sentido más estricto— no debe entenderse como una cuestión legal de validez (o respectivamente del ser metafísico). El alejamiento del *hic et nunc* de la vivencia y, por tanto, de toda psicología y empirismo, el intento de una mera prioridad, no significa en ninguno de los dos casos una abstracción, una renuncia de la plenitud de

contenido, del cumplimiento concreto de los objetos fenomenológicos, como es necesario en cada caso para la realización de cualquier cuestión epistemológica, sino la obtención de una peculiar «actitud», de que, a partir de las entidades atemporales de una realidad necesaria —pero concreta— en general, de una tipología concreta de la realidad, deben llevar a la evidencia inmediata. La cuestión muy compleja de la condicionalidad correlativa de la fenomenología y la lógica, que se oculta en la posibilidad de una existencia tan inmediata de objetos fenomenológicos, ni siquiera puede ser tocada aquí; que la nueva fenomenología presupone su lógica, demuestra la necesidad de su ἐποχή* frente a su valor, y el hegeliano trabaja a cada paso con el Absoluto siempre presente, que no ha llegado a la manifestación adecuada, cuya autorrealización marca la meta y el fin de esta ciencia. Sin embargo, cualquiera que sea la deducción del fundamento legal de la inmediatez en el que están presentes los objetos fenomenológicos, su inmediatez metapsicológica y su concreción meta-empírica pueden establecerse definitivamente como consecuencia necesaria de la «actitud» fenomenológica. En la polémica constantemente recurrente de Hegel contra la inmediatez esto quizás no parece aplicarse a su *Fenomenología,* pero no debe olvidarse que la polémica siempre se vuelve en contra de la exclusividad de la inmediatez, que la mediación como método siempre elimina la inmediatez —pero siempre la restaura a un nivel cada vez más alto, más sustancial *(substantiellerem)*—. Y precisamente la fenomenología no puede eludir una cierta prevalencia de la inmediatez, ya que sus niveles no pueden ser nunca la estructura pura, la visión lógica (metafísica) de una objetivación del espíritu, que se deriva de la lógica, captada y, por tanto, puramente mediada, sino la combinación correlativa de su nivel de sujeto con su objeto necesario, por la cual —para el sujeto respectivo— el objeto se da siempre en inmediatez, si esta inmediatez también ha surgido a través de la mediación (supresión de una inmediatez anterior) y debe ser suprimida nuevamente a través de una mediación posterior. Ambas fenomenologías, por lo tanto —aunque esta determinación no

incluye toda la esencia de ninguna de ellas— son por ello su inmediatez normativa y concreción: descripción de las manifestaciones del espíritu. Así, a pesar de todas las diferencias profundas y fundamentales entre ellos, hay más en sus nombres comunes que una coincidencia histórica, y toda reanudación del programa hegeliano de la fenomenología se acercará a Husserl en algunos detalles no insignificantes del método.

Sin embargo, sería peligroso, ya que conduciría a equívocos, sobrevalorar de alguna manera la importancia de tales coincidencias, porque, como se va a demostrar ahora, precisamente en la esencia última de los métodos, en los objetivos de conocimiento que impulsan, en las esferas que las justifiquen, existen las diferencias más profundas entre ellos: sus funciones sistemáticas son radicalmente divergentes, precisamente porque la posición de cada fenomenología con respecto a su ideal de la ciencia es en gran medida similar, aunque dista mucho de ser idéntico. El lugar de la fenomenología moderna en el sistema de la filosofía de la validez es actualmente demasiado polémico y poco claro como para ofrecer la posibilidad de contrastar con claridad la función sistemática de las dos fenomenologías, aquí donde pocas observaciones significativas pueden tener cabida. Por lo que respecta a la delimitación mutua y al conocimiento específico de lo esencial, cabe señalar lo siguiente: la fenomenología moderna no difiere de la filosofía de la validez teórica en lo que respecta a su comportamiento con respecto al sujeto: en ambos se examina el aspecto —en el sentido de Bolzano,* por ejemplo— de los símbolos vigentes y su principal argumento de investigación, que también puede expresarse de manera que la filosofía transcendental del kantismo se concentre en el *questio juris*** de la validez, mientras que en el centro de la fenomenología está la *questio facti,**** este hecho y su contraste fundamental con la filosofía hegeliana no cambian nada. En efecto, para la problemática peculiar de estos últimos, la inaccesibilidad del sujeto es decisiva: la distancia del *hic et nunc* de la vivencia no se mueve en una dirección de objetividad, como en cualquier búsqueda del sentido puramente teórico, sino que se opone a una «supre-

sión» tanto de la objetividad como de la subjetividad, en favor de un más allá de ambos principios, en el sentido de que las respectivas estructuras de su correlación aparecen como necesarias, incluso si las etapas que deben superarse aparecen antes de alcanzar la identidad metafísica del sujeto y el objeto. La fenomenología moderna, por otra parte, es una elaboración de la objetividad pura; cualquier concepto del sujeto es tan radicalmente eliminado de la ἐποχή como cualquier epistemología podría hacerlo; su sujeto es, por lo tanto, tanto un mero concepto límite —el que nunca puede llegar a ser un objeto— como lo es en epistemología. En efecto, puesto que aquí se excluye la *questio juris* —y, por lo tanto, la relación de los significados vigentes con el sujeto de la sentencia y con las condiciones de su validez—, esta «falta de sujeto» de la fenomenología es mucho más decidida que la de la filosofía puramente trascendental. Las confusiones del método de Husserl con las ontologías de la época prekantiana probablemente se deban en gran medida a la peculiaridad mal entendida de la fenomenología. Si el giro intelectual de Friedrich Kuntze,* que ve el acto de Husserl como una renovación de la deducción metafísica de la *Crítica de la razón pura,* puede o no[16] estar totalmente de acuerdo, especialmente si se puede admitir que esta función de la fenomenología como prerrequisito de la objetividad teórica agota completamente su campo, la mera posibilidad de tal versión muestra que la pregunta de Husserl puede ser interpretada y acomodada adecuadamente dentro de los sistemas trascendentales, que su intención yace en la dirección de la objetividad de la validez puramente teórica.

De este contraste, que por lo menos ha llegado a ser más claro, la relación de la fenomenología de Hegel con la metafísica puede ser formulada de una manera más definida que antes: la imposibilidad de abstenerse del sujeto, que necesariamente debe dar la apariencia de empirismo o psicología hi-

16 F. Kuntze, *Die Kritische Lehre von der Objektivität,* Heidelberg, 1906, pp. 189 ss.

postasiada desde la perspectiva de una esfera teórica de validez para ser justificada, resulta ser ahora la autocontemplación crítica de la metafísica, el único intento consciente que la historia conoce para dar a la puesta [en escena] metafísica una base estructuralmente fundamentada.[17] Toda metafísica asume una vivencia esencial, en la cual la realidad metafísica, el verdadero ser, es captado adecuadamente, pero toda metafísica antes de Hegel se contentaba con la simple determinación del Eso y el Qué de esta vivencia, o a lo sumo fija el camino —ético— que el individuo tiene que seguir para alcanzar la altura de la vivencia y la pureza, que es necesaria para la vivencia metafísica. Pero el camino de la *Fenomenología* de Hegel es puramente estructural-teórico, no ético: no se le da al sujeto ningún imperativo para darse cuenta de ciertas actitudes internas dentro de sí mismo, ni se describen las inhibiciones u obstáculos externos que tienden a impedir que el alma ascienda al absoluto: las estaciones en las cuales se atraviesa el camino de Hegel a la metafísica son objetivamente hechos dados de la estructura sujeto-objeto, cuya existencia ocasionalmente observada, necesaria y la necesidad de su sucesión demuestran la transformación del sujeto de la realidad vivencial en el de la metafísica como una necesidad objetiva de la esencia. Así pues, la intención de su vivencia o el lugar de la vivencia en la jerarquía de sus funciones mentales no debe ser transformada en el sujeto, como sucede con todo ascenso ético a la metafísica, sino que la transformación del sujeto que vivencia en la estructura metafísica, idéntica sujeto-objeto en general, debe llevarse a cabo aquí, es decir, deducida a priori y puesta en evidencia.

La autenticidad de esta demostración se basa en dos prerrequisitos esenciales, el primero de los cuales apunta a la ya implícita proximidad de la *Fenomenología* de Hegel a la feno-

17 Por su propia naturaleza, no se puede cuestionar la viabilidad de este intento ni el grado de éxito de Hegel en su realización. Tampoco la medida en que los posibles predecesores de la empresa hegeliana puedan demostrarlo.

menología moderna, mientras que el segundo es capaz de calificar la diferencia fundamental que la separa de los demás. En primer lugar, es necesario que cada una de estas etapas se dé en evidencia incuestionable, y, en segundo lugar, que la conexión establecida entre ellas apunte en una dirección clara hacia la meta, hacia la autorrevelación de la metafísica lograda. Hegel reconoce el primero de estos prerrequisitos en la determinación anterior de su método, donde se puso énfasis en que estas correlaciones sujeto-objeto deben poseer una evidencia incuestionable pero incontrovertible, que se basa en su hecho inmediato e innegable, «si es reconocido por la ciencia o si su contenido es el que él quiera».[18] Y el medio de esta evidencia es la concreción de estas etapas dadas: la relación constante de las etapas fenomenológicas del espíritu, junto con las otras funciones sistemáticas, debe también satisfacer este requisito, es decir, llevar cada etapa en su rectitud estructural a esta evidencia concretamente cumplida para mostrar que, en ella, una posibilidad a priori-típica de declaración sobre la realidad, sobre la puesta [en escena] del mundo, es esencial. Esta evidencia se basa exclusivamente en la concreción de la necesidad de fijar y, por lo tanto, en la clarificación de la correlación sujeto-objeto en la que se basa, la naturaleza del tema que es absolutamente necesaria para esta etapa. En el caso de Hegel, el segundo prerrequisito es ser eliminado por el método dialéctico mismo; sin embargo, si uno reflexiona más de cerca sobre los últimos motivos objetivos de su función metódica, se hace evidente que solo la autonomía de la progresión, de su permanencia libre de todos los momentos externos, debe ser adherida a fin de encontrar un significado metódico uniforme en el método fenomenológico; que los grandes logros de hecho y estructurales de Hegel —como, por ejemplo, la supresión de una fase anterior a una fase posterior y superior— pueden ser preservados sin ser metódicamente atados a la tríada dialéctica, a la necesidad de convertirse en oposición,

18 [*Wk.* II, p. 20. Véase la ed. de Hoffmeister, p. 25].

etcétera. Hegel mismo describe este hecho de tal manera que el paso imparable a la meta está solamente en la esfera de ser completamente trascendental de las formas individuales (la muerte en comparación con la existencia inmediata), «pero la conciencia es para sí misma su *concepto,* y por lo tanto va inmediatamente más allá de lo restringido, y, puesto que este restringido pertenece a ella, más allá de sí misma; […] la conciencia sufre así esta violencia de destruir la satisfacción limitada, de sí misma».[19] En otras palabras, esto significa que, a pesar de la evidencia inmediata en la que cada una de las etapas fenomenológicas está presente, también está presente como etapa, es decir, que en ella hay una intención, aunque no sea inmediatamente aparente, pero que sin embargo es demostrablemente dada por el análisis estructural, que se refiere a la etapa que corona el curso fenomenológico, a la etapa metafísica, que, como la única capaz de dar una realización bastante adecuada, se esfuerza por todo. Así, la esfera fenomenológica, en marcado contraste con cualquier otra, se estructura como una serie con una cierta dirección ordenada jerárquicamente; no es un reino de objetos como las otras esferas (también la fenomenología husserliana), sino un camino a través de ciertos objetos hacia una cierta meta. Sin embargo, esto también significa que el destino ya debe darse en el punto de partida: la fenomenología presupone su esfera de realización, la metafísica, no puede estar nunca en condiciones de probar su existencia, sino que puede simplemente —lo que presupone— probarla en todas las formas de subjetividad, como desconocida para ellos; ella solo llama, como Pablo, el nombre de ese «Dios desconocido», al que los atenienses ya habían establecido su edad.

La peculiaridad del método fenomenológico está determinada por estos dos lados de su construcción: por la independencia de la configuración que en él se encuentran y por la forma clara y singularmente determinada en que se apuntan

19 *Ib.,* p. 63. [*Op. cit.,* p. 69].

entre sí. Ambas son posibles solo porque son creaciones y transformaciones de la subjetividad, de la vivencia del objeto. En principio, las relaciones de las objetividades nunca pueden dar lugar a una serie con una dirección determinada, y la conexión simultánea y esencial entre la evidencia directa de la independencia y la conexión inequívoca de los elementos entre sí es también el resultado de esta conexión indisoluble entre las configuraciones y su subjetividad. Las objetivaciones que están completamente separadas de los actos subjetivos en una esfera «que las produce» deben formar una multiplicidad multidimensional tal que sus conexiones recíprocas nunca tengan una dirección, es decir, nunca se les debe dar una dirección; cada «dirección» sigue siendo relevante para su esencia y no es más que la «psíquica» sucesiva de su apercepción, o la «dirección» debe agotar completamente la esencia de los elementos que la forman, los elementos son entonces definidos exclusivamente por su posición en la línea, su esencia consiste en esta función posicional (por ejemplo, serie de números). Pero también la cuestión de la independencia muestra un aspecto diferente con total desprendimiento de cada subjetividad como aquí: la independencia y la conexión necesaria se dan aquí en el mismo nivel, mientras que para la fenomenología la estructura: independencia inmanente y conexión trascendente o trascendente es la característica. Además, la abolición de la independencia directa en fenomenología, correspondiente a su estructura como serie, tiene tres posibilidades diferentes, que solo pueden darse una vez para cada elemento de la serie, pero que deben darse una vez para cada uno: en primer lugar, cada miembro anula la independencia del miembro de la línea que le «precede», en segundo lugar, su independencia es anulada por el miembro que le «sigue», y en tercer lugar, cada miembro anula la independencia del miembro de la línea que le precede —y esta relación se encuentra de nuevo en un plano diferente al de la independencia y sus dos primeras anulaciones— estos vínculos presuponen la intención de todos los miembros hasta el último miembro, por lo que también se anula su independencia con respecto a él. De esta concepción

de la serie se deduce que la primera y la última etapa tienen significados totalmente diferentes entre sí y con respecto a todos los demás miembros, a los que las objetividades de una «esfera» ni siquiera pueden mostrar analogías. Esta característica única de la fenomenología es el resultado de su tarea única: dar un ascenso normativo-teleológico desde las actitudes del sujeto que son en sí mismas inmediatas, evidentes, hasta la meta igualmente inmediata evidente, hasta el sujeto metafísico y su vivencia. Sin embargo, esta serie claramente más unánime con una dirección inequívocamente unidireccional solo puede ser una serie de actitudes del sujeto, es decir, de aquellas actitudes del sujeto que nunca pueden ser completamente desprendidas como actos de los sujetos a los que pertenecen. Porque los actos que se pueden aislar en aras de la completa separación, como los puramente teóricos de la fenomenología moderna, como elementos de una esfera teórica no se distinguen en absoluto de las estructuras puramente objetivas del sentido y nunca podrán dar lugar a una serie como aquí parece necesario. Esto solo es posible cuando el aislamiento de la conducta como acto es el síntoma o el símbolo cognitivo de un determinado tipo de ser, cuando —para resumir lo esencial de forma breve y general— el sujeto tiene un cierto carácter de yo *(Ichcharakter),* un ser autosuficiente, autocontenido, interiormente cerrado. Este carácter de yo *(Ichcharakter)* del sujeto debe ser entendido puramente, estructuralmente: una metafísica, cuya esencia es la negación del yo, deberá tener exactamente la misma estructura en su concepto del sujeto. Solo en su disposición fenomenológica pueden estos sujetos formar una serie que conduce desde el «hombre entero» de la realidad vivencial hasta el sujeto —también del ente— de la metafísica; las vivencias y sus seres aislados como actitudes del sujeto son solo los eslabones de conexión que cada uno de ellos relaciona con el objeto de su nivel de sustancialidad *(Substantialitätsstufe)* que se ha establecido de manera necesaria, simplemente hacen reconocible el camino fenomenológico, pero el camino mismo conduce de un sujeto al otro. Esto es lo que hace posible ver la peculiaridad del mé-

todo y la tarea de la fenomenología en esa manera incesante de mirarse unos a otros, que es necesaria para toda ciencia. Porque la tarea de la fenomenología no puede consistir en otra cosa que en demostrar que la vivencia metafísica, que se da como realidad en evidencia incuestionable, también posee una necesidad objetiva esencial; que toda vivencia posible en todas las formas posibles de configuración, precisamente según el sentido metapsicológico del acto, apunta a esta vivencia y a su objeto, y que las formas todavía no metafísicas de objetividad solo aparecen porque los actos del sujeto que se les asignan no han alcanzado todavía el nivel metafísico. Así, la fenomenología, según las palabras de Hegel, se convierte en una doctrina de las «figuras de la conciencia» al representar sus momentos «en esta particular certeza, no como momentos abstractos y puros, sino como son para la conciencia, o como este mismo se presenta en su relación con ellos [...]».[20]

Esta autocontemplación de la metafísica en la *Fenomenología del espíritu,* por supuesto, plantea un nuevo y profundo problema de la metafísica, que solo debe ser tocado aquí para que podamos ver claramente la posibilidad y necesidad de aplicar el método fenomenológico a la estética. El problema puede resumirse muy brevemente de esta manera: la tarea de la fenomenología es demostrar la actitud metafísica y su objeto a priori; admitió que había tenido éxito en esto, se pregunta si una metafísica «objetiva», concebida o no como ciencia, puede comenzar aquí, si la separación del objeto del sujeto —la consecuencia inevitable de la metafísica exigida por Hegel como «lógica»— no tiene necesariamente que transformar la esfera en una teóricamente válida, es decir, si la fenomenología no es, en lugar de ser una introducción a la metafísica, la metafísica misma. La importancia de esta consideración se hace evidente cuando se recuerda la definición previamente enfatizada de la vivencia metafísica como una vivencia constitutiva o heterónoma y la yoidad *(Ichhaftigkeit)*

20 *Ib.,* p. 69. [*Op. cit.,* p. 75].

del sujeto metafísico. Porque, por un lado, el objeto metafísico, en esencia y no psicológicamente, es inseparable de la vivencia (pensar en todos los hechos, en la perspectiva intelectual, en el amor *dei intellectualis,* en la Θεωρία* a la *unio mystica,* etcétera, esta conexión siempre será presenciada), pero, por otro lado, lo metafísicamente decisivo no es la vivencia en sí, sino lo que se ha vivenciado. Por esta razón, un nivel puramente «objetivo», es decir, ya no fenomenológico de la metafísica, es concebible solo por el hecho de que, en la fenomenología, como en el mismo Hegel, la identidad del sujeto y del objeto, de la vivencia y de lo vivenciado, está vacía (o el sujeto se «eleva» con el objeto, o viceversa, lo que, sin embargo, resulta en el mismo resultado metódico-estructural) y este objeto-sujeto idéntico se convierte en el «objeto» de la metafísica objetiva. Sin embargo, esto resulta en el siguiente dilema insoluble: o bien se me toma realmente en serio por esta elevación del objeto, y entonces el objeto debe ser teorizado, ya que la forma en que se encuentra solo puede ser una forma teórica de validez y el tema con el que se relaciona es la conciencia de la teoría en general, para que el sujeto se transforme de uno existente, en uno asociado con la validez, por lo que la metafísica se anula a sí misma, o bien el ser constitutivo del sujeto (metafísico) se retiene consistentemente en el sujeto-objeto idéntico, y entonces la puesta-en-práctica-del-concepto *(Auf-den-Begriff-bringen)* permanece esencialmente dentro de la fenomenología, cuya estructura (forma de la conciencia en el sentido metafísico y su objeto necesariamente asociado), así, no se abandona. Para la metafísica, toda elección resultante es igualmente fatal: el nivel de metafísica realmente alcanzado, la abolición de la dualidad sujeto-objeto, resulta ser un nivel de inexpresividad por excelencia. Porque toda objetivación que se pueda intentar debe falsear su naturaleza: el sujeto-objeto, que se ha convertido en un mero objeto, ha perdido esta misma identidad al convertirse en un objeto, y cualquier «objetividad» fenomenológica que preserve mejor la estructura primordial metafísica solo puede poseer la idealidad alcanzada como *Telos.*** Un «reino» de la metafísica, que debe ser con-

quistado por la fenomenología como único método de la metafísica, debe ser simplemente «relativamente-metafísico»: para ser comprendido por la fenomenología, debe contener una distancia de separación entre el sujeto y el objeto: la verdadera identidad del sujeto y del objeto sigue siendo una idea para la fenomenología. Lo que este hecho tiene que significar para la metafísica no puede ni siquiera implicar aquí que la metafísica hegeliana esté sujeta a este dilema en todas partes, puede igualmente ser afirmada, pero ni siquiera probada en líneas generales, porque incluso esta digresión solo puede ser justificada por el hecho de que es más adecuada para mostrar más claramente el lugar y la función del método fenomenológico en el sistema de la estética.

La vivencia estética fue determinada —en contraste con la metafísica— como una vivencia autónoma. Esta autonomía se basa en el hecho de que la puesta [en escena] estética que tiene lugar en la vivencia estética no está dirigido a la comprensión de un ser que trasciende la vivencia, como ocurre tanto en la realidad de la vivencia como en la metafísica, sino que más bien pide el sentido de la vivencia como vivencia; que está a punto de establecer una esfera —en el sentido genuinamente trascendental— para la cual las categorías de vivencias son categorías constitutivas que determinan la objetividad. La necesidad de plantear la cuestión fenomenológica también para la justificación de la estética surge así de los hechos estructurales que la estética comparte con la metafísica —y solo con la metafísica—; que la vivencia no puede ser eliminada precisamente del nivel más alto de su existencia legal, precisamente de la capa más original de su esfera; que la estética es, por lo tanto, tan poco una acción *(uno actu)* justificable como la metafísica, en contraste con la teoría o la ética, donde la puesta [en escena] en sí misma es equivalente a la completa separación de cualquier tipo de vivencia, eso solo pertenece a la forma de manifestación psicológica irrelevante de la vivencia de las estructuras sensibles de otro mundo. Todos los motivos sistemáticos que han hecho la justificación «crítica» en forma de fenomenología necesaria para la metafísica, también se

aplican a la estética: el comportamiento estético normativo tampoco debe aparecer disparado *(geschossen)* «al instante» *(aus der Pistole),* de lo contrario no puede ser claramente separado de la mera inmediatez, o debe ser objeto de una uniformidad más significativa desde el otro lado de la vivencia. Con este punto en común del problema básico, desde el cual se sigue también el punto de partida común en la realidad vivencial, se agotan todos los puntos de contacto de la fenomenología estética y metafísica. Porque el objetivo que determina todo el curso fenomenológico, su dirección y sus estaciones, es fundamentalmente diferente en ambas fenomenologías y, correspondiente a esta diferencia, debe ocurrir en ambas fundamentalmente diferentes «formas de conciencia», incluso el punto de partida común, la realidad vivencial en su trascendente estructura-sujeto-objeto, debe aparecer en ambas desde aspectos completamente diferentes. El criterio teleológico por el cual todas las actitudes de los sujetos que se dan en la evidencia directa pierden su independencia, por el cual todos trascienden al objetivo último de hacer justicia, es aquí, como se ha destacado repetidamente, el sentido de la vivencia, una preocupación formal de la vivencia consigo misma, es decir, la exigencia de vivenciar un objeto cuyas formas constitutivas de objetividad son idénticas a las formas internas de organización de la vivencia, son idénticos a sus postulados de cumplimiento *qua** vivencia. El motor de la trascendencia, de la autoestima de la insuficiencia en las etapas inmediatamente evidentes del camino fenomenológico no es aquí el anhelo de la identidad sustancial del sujeto y del objeto como en la metafísica, sino el anhelo de la «producción» de un objeto que sea apropiado a las exigencias de la vivencia. La trascendencia de la realidad vivencial no se manifiesta aquí en la distancia material, el sujeto y el objeto —y, por lo tanto, esencial para toda sujeción de sujeto— de las posibilidades de realización y necesidades de la vivencia pura. De aquí, como *Telos* de la fenomenología estética, resulta el comportamiento del sujeto que realiza la puesta [en escena] del objeto estético, el objeto propio de la vivencia pura, la obra de arte: la fenomenología

estética, por tanto, en contraste con la metafísica, no está en una relación híbrida *(Zwitterverhältnis)* paradójicamente indisoluble con la esfera «objetiva» del objeto establecido, con la esfera de la obra, sino que más bien la exige como complemento y cumplimiento necesario.

Esta asombrosa visión de que el programa metódico insuperable de la metafísica se realiza en la estética tiene su razón de ser en la dirección de la transformación fenomenológica de la subjetividad, según el *Telos* de la estética. Porque mientras que el proceso de transformación en metafísica lleva de la forma inapropiada de existencia de la realidad vivencial a la forma adecuada y plena de existencia del nivel metafísico, aquí esa forma de existencia *(Existenzform)* debe ser transformada en una forma de validez. El nivel a alcanzar en el punto del camino fenomenológico no es un cierto tipo de ser metafísico, absoluto, sino el comportamiento normativo hacia un valor absoluto; por lo tanto, la transformación no es un aumento de la existencia *(Existenz)* desde la trascendencia insustancial a la verdadera substancialidad, sino la exterminación del ser a favor de una forma de validez puramente ascendente; del «Hombre entero» *(ganzen Menschen)* de la realidad vivencial no emerge ningún «alma», ningún «espíritu», sino el sujeto normativo de la estética: el hombre «enteramente» *(Mensch ganz)* sub specie* de una cierta forma de realización de la vivencia. Esta naturaleza de la fenomenología estética hace comprensible que, sin volcarla, la doctrina «objetiva» del valor pueda complementarla y cumplirla anexándola. La autonomía de la vivencia requiere tal objeto, que en su naturaleza representativa está determinada por los principios de la vivencialidad, pero que al mismo tiempo es capaz de mantener la independencia de su contraparte, su recompensa, frente a cada vivencia. Pero mientras que la vivencia heterónoma de la metafísica nunca puede separarse del objeto de su intención, sin distorsionarla en su estructura actual, precisamente porque lo esencial se basa en el objeto mismo y no en su vivencia, la vivencia autónoma de la estética exige virtualmente esta removibilidad. Pues al establecer este objeto como el sentido «obje-

tivado» de la vivencia, se opone al nivel del ser de la vivencia, el «Hombre entero» de la realidad vivencial, no como una existencia *(Existenz)* más elevada, más genuina o más sustancial, cuya existencia puede ser anhelada por el sujeto, sino como una demanda, como un deber. La vivencia que busca su sentido tiene, por tanto, una conexión, muy diferente de la metafísica, con la objetivación del sentido, con la realización de esta búsqueda, con el objeto normativo: por un lado, se encuentra autónomamente frente al objeto, pues el objeto no es más que la «objetivación», la objetivación del sentido buscado es el sentido de vivenciar la subjetividad misma; por otra parte, sin embargo, la vivencia no se absorbe en su objeto, no es meramente el vehículo que ha de conducir a la unidad de sujeto y objeto, sino que se le asigna —en correlación normativa independiente— como condición de su posibilidad. Es cierto que ningún objeto metafísico puede ser pensado como si fuera a «surgir» en la vivencia individual, sino que tiene un ser completamente independiente de toda vivencia, que no puede ser determinado ni en su Eso, ni en su Cómo por la vivencia; pero pertenece a la esencia de este ser que solo se puede captar adecuadamente en la vivencia metafísica, que el único camino que conduce a ella es la vivencia metafísica. La afirmación de Jacobi* de que un dios conocido es más que Dios proviene de un sentimiento muy fino por los hechos estructurales de la metafísica, ya que el tema del conocimiento ya no puede ser el tema del Yo-sujeto metafísico, sino una mera conciencia teórica. El vínculo con la vivencia y, por tanto, con el sujeto, resulta ser el vínculo con el ser como un yo *(Ichartigkeit),* con el ser como un ente *(Seinshaftigkeit)* del sujeto que postula; desde el punto de vista de la vivencia, es un vínculo meramente estructural, abstracto-formal, que no es capaz de arrojar luz ni a la vivencia ni a su objeto de ninguna manera, que no tiene más función que el vínculo inagotable e insustituible del sujeto y del objeto. La dualidad trascendente, o identidad alcanzada del sujeto y del objeto, tiene por tanto absoluta primacía para la construcción de la metafísica, la vivencia que la vincula no es sino el reflejo de esta relación —en sí

misma, dada independientemente de la vivencia—, cuando la vivencia como forma de expresión del sujeto metafísico no puede ser nunca imaginada fuera de la forma en que el objeto está fijado. El objeto metafísico es, por tanto, completamente independiente de la vivencia por un lado (esto se indica tanto por la antigua terminología de sí-mismo como por nuestra determinación de la heteronomía de la vivencia metafísica), pero, por otro lado, la configuración de su ser en un conjunto indisoluble solo es concebible simultáneamente con la vivencia. El objeto estético, por otro lado, la obra de arte, está ligada solo al principio de la vivencialidad: es en su ser más íntimo, en su estructura constitutiva-categórica, la objetivación de la vivencialidad que se vivencia. Por lo tanto, es un reto para cada vivencia: la búsqueda del sentido solo se puede realizar en él, debe dedicarse a él, debe inclinarse a su máxima para poder participar en el cumplimiento. Por eso la obra de arte se sitúa en la normatividad independiente frente a toda vivencia; pero por eso esta independencia de la obra de arte, su total independencia de los actos de la vivencia, significa precisamente la autonomía de la vivencia en la esfera *(Sphäre)* estética: las máximas de las obras, que el sujeto estético retoma en su vivencia, son las máximas de su propia vivencia, las condiciones de la posibilidad para la realización de su vivencia, considerada precisamente como vivencia.

Esta perfecta independencia de la obra, la posibilidad de hacer de ella un objeto independiente, independiente de los actos subjetivos que se le dirigen, muestra a los nuevos el carácter trascendental, no metafísico, de la esfera estética, pero al mismo tiempo nos obliga a volver a plantear la cuestión de por qué, en su justificación, el camino fenomenológico, tan insólito para las esferas trascendentales, porque es superfluo e incluso imposible para la teoría y la ética, debe necesariamente tomarse. La peculiaridad de esta autonomía se basa en el hecho de que la subjetividad exigida aquí y alcanzada por la fenomenología, que se ha convertido en normativa, es la condición de la posibilidad de que la obra solo pueda ser fijada en este nivel —entonces, sin embargo, en la independencia de

ella indicada anteriormente—. La paradoja de que una estructura sensorial independiente y válida tiene la condición trascendental de su posibilidad en cierto comportamiento del sujeto se basa en el hecho de que el último principio constructivo de la propia estructura sensorial es el principio de la pura vivencialidad: un principio que no solo hace posible el carácter independiente, en sí mismo perfecto y redondeado de la imagen sensorial, sino que la requiere en la medida de lo necesario, pero que presupone un cierto nivel de subjetividad como igualmente indispensable. En otras palabras, una construcción teórica del sentido es completamente independiente de su capacidad de pensar; de hecho, en el ámbito de la teoría, surgen áreas bastante separadas a través de la relación de las construcciones del sentido con la posibilidad del reconocimiento; la estética, por otro lado, no conoce tal nivel de puesta [en escena], es decir, la independencia de la vivencialidad. La diferencia de nivel, que corresponde a los niveles teóricos mencionados,[21] por supuesto también existe en la estética y tendrá que ser tratada en detalle más adelante, pero el concepto de subjetividad como principio de vivencialidad no puede ser ignorado en la estética. Para la estética, el nivel correspondiente al en-sí puro es, a saber, la vivencia pura, la subjetividad pura sin contrastes, en comparación con la cual incluso el nivel de vivencia pura y su objeto apropiado deben aparecer como meramente derivados. Sin embargo, cualesquiera que sean estas diferencias de nivel de la esfera estética ya establecida, para el estado actual del problema, solo es importante el hecho de que la subjetividad como principio, como principio de pura vivencialidad en general, pertenezca necesariamente a la esencia de la validez estética misma. Esta situación requiere

21 Esta diferencia de nivel se repite en todos los análisis de la esfera teórica: piense, por ejemplo, en la distinción de Husserl entre disciplinas «teóricas» y «normativas» (*Logische Untersuchungen, I* [Halle, 1913], pp. 47 ss.); en Rickert, «objeto del conocimiento» en contraste con el «conocimiento del objeto»; en Lask, el nivel de lógica «aleteiológica» y «gnoseológica» (*Die Lehre vom Urteil* [Tubinga, 1912], p. 168), etcétera.

que antes de que la esfera estética en sí misma pueda ser establecida, este nivel de comportamiento del sujeto, el nivel de vivencia pura, donde la vivencia es dirigida exclusivamente a su propio sentido como vivencia, debe ser alcanzada.

El nivel de vivencia pura ocupa una posición única dentro de la variedad de posibles actitudes de los sujetos. Estos son, en efecto, una especie de ser, tanto en el sentido empírico como en el metafísico, en el que el concepto de subjetividad en cuestión siempre tiene algo de ente-que tiene la forma de un yo, en sí mismo [de un yo pensado como un ente del mundo, que tiene el mismo modo de ser que el de un objeto más del mundo] *(Seiend-Ichhafte),* es decir, la totalidad «anímica» que se da en el sujeto, desde el centro de su nivel alcanzado de cualquier manera a la totalidad, donde, por supuesto, el tipo de esta formación es completamente indiferente desde nuestro punto de vista actual, o son correlatos asignados a un cierto valor de puesta [en escena] *(Wertsetzung),* y su estructura, que en principio está más allá de la vivencia, es la función pura del valor al que están asignados. La subjetividad estética es igualmente diferente de ambos grupos: al ser el sujeto dirigido hacia el sentido de su vivencia, lo decisivo de su ser consiste en volverse puro, homogéneo de la vivencia misma, en su alejamiento de los objetos pertenecientes al mundo del ser y, por lo tanto, al mismo tiempo en su renuncia a la subjetividad misma, siempre que como «hombre entero» en su conjunto pertenezca a la realidad vivencial (o a un nivel superior del ser) de este mundo, en la medida en que tiene un modo de esencia como la de un yo entitativo *(Seiend-Ichhafte).* Esta ruptura con nuestra totalidad del ser ocurre, sin embargo, en la intención de la totalidad cumplida del objeto apropiado a los requerimientos inmanentes de la vivencia; la totalidad del ser se abandona solo para alcanzar la totalidad formal de la vivencialidad adecuada: la subjetividad solo se aleja del ser y por lo tanto del centro en el Yo *(Ich)* de la vivencia, aísla en sí misma la vivencia relacionada con sí misma y le da la direccionalidad homogénea hacia el objeto apropiado. Gracias a este acto, la subjetividad se convierte en un ser dirigido a un sentido, a algo

de valor, pero no debe perder su inmediatez, su vivencialidad *(Erlebnishaftigkeit),* su totalidad como sujeto viviente. Así, la tarea paradójica de la fenomenología estética llega a una cierta formación: en ella debe lograrse una totalidad concretamente cumplida de pura subjetividad que, en un cosmos objetivo cerrado de vivencialidad, debe descartar de sí sin embargo toda yoidad entitativa *(Seiend-Ichhafte)* y en esa [vivencialidad] convertirse en la figura de su modo de esencia significativa y desprendida de todo yo. La paradoja objetiva de la estética, que el sentido de la vivencia como vivencia nunca puede estar más allá de la vivencia, que este sentido solo puede ser realizado como vivencia plena, se encontró en la más íntima correlación con la paradoja subjetiva de que la subjetividad, intencionada en la pureza de la vivencia, no debe tener nada de la forma de un Yo *(Ichhaftes).* Porque la trascendencia objetiva de la realidad vivencial vista desde el *Telos* de la estética consiste en que la vivencia debe ser siempre la vivencia de algo, es decir, de algo que debe su objetividad a categorías al otro lado de la vivencia, lo cual, para ser comprendido, requiere que el sujeto trascienda la vivencia. Y el lado de esta misma trascendencia observada desde el sujeto muestra que la vivencia debe ser siempre la vivencia de un sujeto real, de un Yo, que por lo tanto solo puede mantener su significado subjetivo en el contexto de este Yo, es decir, también en un nivel al otro lado de la vivencia. Por lo tanto, si la vivencia ha de encontrar su significado como vivencia, debe ser liberada de ambas restricciones, de las cuales, al objeto y al Yo, que son ambos seres; con la solución de la relación con el algo, la relación con el Yo se destruye al mismo tiempo, porque el Yo de la realidad vivencial no es nada más final que aquello a partir de lo cual se estableció el Algo. Este distanciamiento, sin embargo, es formal: separa al ser del sujeto y del objeto de la vivencia para conducir a ambos en esta libertad desde el lado vivencial de la determinación figurativa hasta la realización inmanente de la vivencialidad. La vivencia debe convertirse en una vivencia pura y homogénea, debe obtener su propósito de las propias posibilidades de realización. Esto

requiere, por un lado, la ya a menudo insinuada estructura del objeto, y por otro lado, un sujeto que no es más que «portador» *(Träger)* de una corriente de vivencia tan pura y homogénea, pero que contiene su significado y su realización en sí misma, que nunca puede ser relacionado con un Yo de ningún tipo, sin por ello acercarse a la asignación de contenidos vacíos de los otros objetos de validez. La vivencia inmediata es siempre la vivencia de algo. El proceso de transformación en la dirección de la forma estética no puede, por lo tanto, querer nunca apartarse de la plenitud *(Fülle)* de contenido; más bien, puede y debe esforzarse por hacer que el «contenido» y su sujeto correlativo estén completamente libres de cualquier relación con el ser, precisamente para conducir la abundancia de contenido, que se eleva en la vivencialidad, a su significado pleno. A pesar de toda la distancia que ahora se ha aclarado y que separa tal sujeto del «Hombre entero» de la realidad vivencial, tanto su «totalidad» como su «humanidad» deben ser mantenidas: la orientación en este sentido no permite que surja aquí un sujeto que se ha añadido a la construcción de sentido, como en la esfera teórica, que ya no tiene nada que ver con el «hombre entero», que está separada de ella por el salto, sino que requiere un proceso de estilización, que se logra transformando la intención de la vivencia del ser al sentido, que se guía por la demanda de la vivencia autónoma y su objeto propio, cuyo objetivo es el sujeto estilizado de la estética, el hombre «enteramente» como *sub specie* de la realización de la vivencia. La serie sucesiva de la fenomenología es posible gracias a la concreción de esta subjetividad; aunque los sucesivos niveles de subjetividad de la fenomenología estética no son similares a los de la fenomenología metafísica, han conservado, por un lado, la plenitud de contenido concreto necesaria para la formación de series y, por otro, están en su relación —aunque también polémico rechazo— con la estructura de la subjetividad similar a la del Ente-que tiene la forma de un Yo *(Seiend-Ichhafte):* la fenomenología estética puede ser entendida desde este punto de vista como el proceso de autoliberación de la subjetividad desde su límite del Yo-

dependiente, que solo puede ser resuelto completamente en la etapa final del camino, para llegar al sujeto estilizado de la estética.

La tarea de la fenomenología estética es llevar a cabo este proceso de estilización de la subjetividad. El hecho de que de la puesta [en escena] estética solo sea posible en el nivel alcanzado por ella se ilumina aún mejor que lo que se ha expuesto hasta ahora, por el hecho de que la estructura objetiva de los sentidos de la estética es de tal naturaleza puramente formal que en ella toda «materia» *(Materie),* todo «contenido» es solo posicional, solo «relativa» a la *materia,* en la medida en que la materia, como para la teoría y la ética, se entiende como lo contrario de la forma. En la estructura formal de la estética solo se producen componentes formales; cuando el proceso de relativización de las dualidades-forma-contenido llega a su fin, el análisis concienzudo debe encontrar siempre elementos ya formales: la forma estética no «incluye» la correlación de materia, en la estética no puede ocurrir; con otras debería —según la expresión plástica de Schiller— destruirla. Desde el punto de vista del análisis estructural, esta destrucción solo puede significar hasta cierto punto que algo por excelencia parecido a la materia, ya sea como término límite, ya sea como construcción auxiliar epistemológica para explicar la correlación forma-materia, no puede ocurrir en la estética; en otras palabras, que no se puede plantear el problema en sí mismo de la estética, que el mundo de las formas estéticas no se destaca con el caos, que su «producción» no se apoya en el caos. La contradicción entre esta concepción del mundo estético de las formas y la habitual se basa, por un lado, en el hábito general de trasladar la construcción teórica de las formas a la estética con pequeñas modificaciones y, por otro, en la terminología engañosa a través de la cual los conceptos estéticos de la forma —como la materia *(Stoff),* el *material,* etcétera— permiten tal interpretación, aunque esto no se corresponde en absoluto con su simple naturaleza estética. Por lo tanto, la verdadera refutación solo puede llevar a la interpretación puramente estética de todos estos elementos formales, por lo

que debe demostrarse que su significado estético inequívoco solo puede lograrse a través de su configuración como elementos formales puros, que simplemente se convierten en sustancia, en material, etcétera, en relación con otros elementos formales; en este caso, otras consideraciones generales deben llevar a la comprensión de esta esencia de la estética. Cualquiera que sea el concepto opuesto de forma, su significado decisivo y trascendental solo puede ser pensado como la relación de la forma con algo ajeno a la forma o, equivalente a ella, como la relación de la validez con la del Ente *(Seiendes).* Queda así para la teoría y la ética cuánto se relativiza en cada esfera la oposición entre la forma y lo formado *(Form und Geformtem),* cuánto se le da a lo formado una cualidad relativamente formal, cuánto existe entre ellos una oposición fundamental e insalvable, una contradicción que no se puede introducir en la estética sin abolirla completamente. Ya se ha hecho énfasis en que en la estética la forma y lo formado son completamente homogéneas entre sí, o más precisamente, que ambas son de naturaleza vivencial *(Erlebnishafter).* En términos más concretos, esto significa que en la puesta [en escena] estética —y solo en ella— el alejamiento del ser no es un alejamiento de la vivencia, mientras que para la actitud teórica y ética es esencial una heterogeneidad irreversible de la forma y lo formado, ya que la forma es la excelencia de la vivencia de otro mundo y lo formado, al menos predominantemente, proviene del reino de lo vivenciado, es decir, de lo existente vivenciado. Ya se ha hecho énfasis en ello como un programa de fenomenología, es decir, como una tarea de transformación de la subjetividad normativa, que este alejamiento de la relación con el ser del contenido de la vivencia tiene que cumplir con el tema dirigido hacia el sentido de la vivencia; esta toma de conciencia debe complementarse ahora con la comprensión de la necesidad de que esto solo lo puede hacer el sujeto normativo y de que, sin el requisito previo de esta transformación, la puesta [en escena] del valor en sí es impensable.

La esencia de esta puesta [en escena] se basa, como sabemos, en la autoperfección y supervisión absoluta de las imáge-

nes de las formas resultantes, que, en su individualidad única, en su *hic et nunc* sensiblemente directo, tienen un valor inherente. Porque la homogeneidad vivencial requerida de la forma y de lo formado presupone la aproximación mutua de los dos principios: por un lado, lo formado debe estar ya elevado en su esencia más íntima a la formación y esta aproximación a la forma debe ser mucho más que una inequívoca necesidad subestratificada *(substrathafte),* según la forma, debe mostrar ya la formación en el sentido positivo; por otro lado, la forma, considerada como forma pura, debe descartar toda alienación de la materia, toda esencia generalmente disponible, debe incorporar la inmediatez del *hic et nunc* sensible a su propia esencia: debe, en esencia, convertirse en la forma del contenido particular. Por el hecho de que la forma se haya convertido en la de un determinado contenido, lo que significa que no solo enfatiza este contenido, sino que ahora se vuelve inseparable de él, se elimina la distancia entre el valor y la realización del valor que existe en todas las esferas de validez. Porque con cualquier otro concepto de forma al otro lado del contenido, toda construcción de sentido de valor solo puede ser parcial, pero el valor en sí, que en principio no puede tener ninguna comunidad con su propio sustrato de formas, es trascendente de las construcciones de sentido, es decir, estas solo están conectadas con el valor en su forma, y esta misma construcción de forma apunta más allá de ellas a la fuente de este ser, al valor mismo. Pero si la forma, por su propia naturaleza, se convierte en la forma de un determinado contenido, entonces para ella, precisamente como forma, ya no existe tal movimiento trascendental: la forma que constituye la única construcción de sentido ya no puede ser la realización de un valor trascendental, sino que debe ser el valor en sí mismo, ya que el valor para cada esfera de validez significa la pura apariencia de forma. Esta coincidencia de valor y realización del valor en las formas estéticas determina la estructura de la relación entre sujeto y significado de la manera que aquí se exige, completamente diferente de cualquier otra esfera de validez. Porque, por un lado, la distancia de la formación del sujeto y de los

sentidos debe estar aquí, donde la formación de los sentidos es el valor en sí mismo, es decir, donde el sujeto está directamente enfrentado al valor absoluto y no meramente a través de una formación trascendente de los sentidos, en un proceso infinito se mueve hacia él, desde una brusquedad que de otra manera no se conocería/sería insólita *(unerhörten),* por otro lado, esta misma relación debe ser más profunda e íntima que en cualquier otro lugar, ya que la estructura sensible idéntica al valor en sí mismo es homogénea con el sujeto, de naturaleza vivencial. De este modo, se pone de manifiesto que el reposo/paz interior *(Insichruhen)* total del sentido estético, su inmanencia de valor, su naturaleza puramente formal y carente de material, el hecho de dejar que el *hic et nunc* tome forma y su pura vivencialidad son solo las caras de una misma naturaleza de la puesta [en escena] estética y representan solo los diferentes aspectos de su naturaleza: que no se destaca de ningún caos que pueda o no estar relacionado con la puesta [en escena] estética terminada, sino que se enfrenta a una nada absoluta; que todo lo que no se fijó/estableció *(gesetzt)* en la obra se fijó/estableció como inexistente/no-ser *(Nichtseiend)* de una manera tan radical que toda transposición solo puede falsificar su esencia, debe transformarlo en un nada relativa, en una tarea, en un caos. A partir de esto, sin embargo, también se puede entender la necesidad de la fenomenología para la esfera objetiva de la estética: la naturaleza puramente formal del valor presupone esta extinción de todo ser, requiere que la cualidad vivencial que se ha convertido en forma no se oponga a los elementos de la vivencia que son sensoriales, sino a los ya formados, porque la abundancia sensorial del contenido de la vivencia se desprendió del ser. Así que, si el alejamiento del ser de la vivencia se determinó como un programa de la fenomenología, entonces para la esfera objetiva de la estética tiene el significado de que a través de la transformación del sujeto llevada a cabo en ella —y solo a través de ella— puede surgir la forma sin contradicción que aquí se requiere. Para la esfera teórica, esta transformación puede ser reemplazada por el reconocimiento *uno actu* de su máxima (que puede formularse

como la voluntad de verdad), porque para ella la forma es algo por excelencia contenido y más allá de la vivencia, y el ser solo se suprime como un *factum brutum,* como una tarea infinita, pero preservada como un problema. Para la estética, que tiene que llevar a cabo la supresión del ser de una manera muy radical y tiene que salvar precisamente el contenido concreto de la vivencia, esto solo puede ser el fruto del proceso de estilización que la fenomenología lleva a cabo en el tema de la estética.

Esto nos lleva a un nuevo aspecto paradójico del sentido estético: es esencialmente algo creado, algo producido. Aquí, por supuesto, nunca se debe pensar en la producción real de la obra de arte, sino en el hecho de que es precisamente en su sentido inexistente *(nicht-seienden),* en su esencia, que debe ser comprendida exactamente de la misma manera que lo que se produce, cómo la construcción teórica del significado debe ser pensada como independiente de cualquier tipo de realización en el terreno real; esto «originado» es por lo tanto una cualidad de validez del valor estético como lo es «no originado» de lo teórico. Todas las paradojas que resultan de esto serán tratadas en detalle más adelante; solo aquellos aspectos de esta situación que se refieren con la relación del Creador, que se ha vuelto tan esencial para su naturaleza, para la obra y por lo tanto para la relación de la fenomenología con la enseñanza de la obra, son de relevancia aquí. La paradoja puede expresarse muy brevemente de la siguiente manera: si la obra ha de entenderse también como obra del Creador, entonces no se debe abolir su total independencia de él y no se ha de reducir la distancia que la separa de los demás. En otras palabras, a pesar de su excelencia imprescindible, la obra sigue siendo la primacía absoluta ante el Creador: el Creador *(Schöpfer)* es asignado *(zugeordnet)* a la obra, no esta a aquél. Porque ser excelente es, en efecto, una cualidad de validez de la obra, pero es la cualidad de validez de la obra misma, de un sentido puramente válido, la que debe su validez —y en ella esta cualidad— exclusivamente a sí misma, cuya validez debe ser entendida exclusivamente desde dentro de sí misma. La creación no lleva la obra al ámbito de lo existente (y no permite que sea percibida

como una entidad metafísica), sino que, más bien, subraya su insuperable distancia de cualquier tipo de ser, su ser más alto. Es precisamente porque todos los elementos de la obra se consideran aislados, como elementos vivenciales, pertenecientes al mundo del ser, porque no son captados por una forma, que es también «ser vivencial», que solo son arrebatados de este nivel por su contexto, por la forma en que están unidos. Este gesto de elevación solitaria por encima de toda realidad, que toda obra posee necesariamente, le da su cualidad de validez como algo hecho: la necesidad de la vivencia de la creación surge así de la seguridad de la obra, de su completa negación de todo lo exterior; a pesar de toda la inmediatez normativa de su validez, puede no tener ningún efecto como «naturaleza», tal como se ha desarrollado, creado espontáneamente, o como siendo (o aplicable) de la eternidad, pues ambos matices de una ley semejante la insertarían esencialmente en una ley general que trasciende a la obra misma, despojándola de su naturaleza como obra. La primera consecuencia importante de este hecho estructural es que el creador necesariamente postulado debe ser también una construcción de sentido, cuya «existencia» en la esfera estética se basa en esta función de ser una condición de la posibilidad de la obra, que por lo tanto no tiene absolutamente nada que ver con la persona empírica del creador: es el sujeto estilizado de la estética que se alcanza al final de la fenomenología como resultado de su proceso de transformación. El sujeto estilizado de la fenomenología tiene que realizar este aislamiento de la obra; la pura orientación hacia el interior, en ninguna parte más allá de sí misma, señalando hacia afuera la naturaleza de la obra es solo otro aspecto de su naturaleza puramente formal, porque cualquier otra forma que se relacione con un material, es decir, con algo ajeno a la naturaleza, debe necesariamente tener una tendencia a la autotrascendencia dentro de sí misma. Así, como el tema estilizado de la estética en fenomenología es el alejamiento de la vivencia como ser y su transformación en sentido de vivencia preservando su plenitud inmediata, se cumple la condición de posibilidad de la obra: el nivel de vivencia de este suje-

to estilizado ha erosionado todo material ajeno a los sentidos, ha transformado la materialidad misma, el *hic et nunc* de la vivencia en una forma más fuerte. Sin embargo —y el énfasis en este aspecto es de suma importancia para la estructura de la estética— solo se alcanza el nivel en el que se puede llevar a cabo la puesta [en escena] estética, solo se ponen de manifiesto las condiciones de la posibilidad de la obra, la propia obra insiste en este nivel en la trascendencia inalcanzable del valor absoluto. Porque de la transformación fenomenológica misma no puede ser nunca eliminada, como un acto de alejamiento del ser, en el que el ser es esencial, nunca puede ser eliminado; para el sujeto fenomenológico, este proceso de reemplazo de la vivencia de su relación con el ser es necesariamente un proceso infinito que, como proceso, no puede conducir nunca a la realización real, perfecta y completa. Este cumplimiento solo puede darse en la forma de una obra libre de su ser, en la obra que también está separada del sujeto creador (en parte, en un nivel subjetivo: en la contemplación de la obra terminada). El sujeto fenomenológico está, pues, separado del objeto de su intención, de la obra por el abismo absoluto, por el salto. Para las otras esferas de validez, este abismo, el abismo entre el ser y el sentido, está a su entrada: por lo tanto, el método fenomenológico no tiene sentido y es impensable para ellos; sin este abismo, la estética permanecería también en el nivel del ser y la naturaleza vivencial de su puesta [en escena] se convertiría en una especie de psicología. La estética, sin embargo, como verdadera esfera de validez, así como la teoría y la ética conocen el abismo y el salto que lo supera, su singularidad solo puede verse en el hecho de que el lugar metódico del abismo y del salto es diferente: el lugar entre la fenomenología y la teoría de la obra.

Sin embargo, la función metodológica de la fenomenología aún no se ha agotado con esta realización, porque el ser creador es solo uno, aunque decisivamente importante, de la validez de la obra, que es la de explicar y subrayar su existencia como una estructura cerrada de sentido, pero no la de abolirla. La obra creada se establece como una construcción de sen-

tido intemporalmente válida y su calidad tal como ha sido creada se absorbe completamente en la unidad de validez intemporal, de modo que la validez misma, independientemente de su cualidad específica, permanece tan independiente de todos los actos subjetivos dirigidos a ella como la teórica, y permanece a una distancia de intangibilidad de ellos similar a la esfera teórica. Así, la obra se da esencialmente como objeto de contemplación y desde la estructura de la esfera estética se produce la misma necesidad esencial de que el lugar del abismo, del salto para la contemplación estética, sea el mismo que para el proceso creativo; que la contemplación estética presupone tanto el acto de alejarse de la relación de ser de la vivencia como el proceso creativo, pero que su realización —como este— solo puede ser preservada en la obra terminada y no en sí misma; que este acto de alejamiento del ser, que se realiza en pura contemplación como vuelta a la obra terminada, es tanto una condición de la posibilidad de la obra, es decir, de la tarea de la fenomenología, como de la transformación del sujeto implicado en el proceso creativo; que aquí, también, debe surgir un sujeto estilizado. La fenomenología estética muestra así —y aquí también se diferencia claramente de la fenomenología metafísica— una clara bifurcación: el sujeto estilizado de la estética muestra dos tipos fundamentalmente diferentes que deben ser llevados a la evidencia en fenomenología: los creadores y los receptivos. Pero mientras que la creación del creador es en verdad un proceso infinito —en sí mismo— que lleva del salto abrupto y trascendentalmente arrancado a la creación de la obra, la transformación del «hombre entero» de la realidad vivencial en un todo, convertido hacia la obra terminada, hacia la madurez de la receptividad pura, es un acto más negativo, en sí mismo mucho más escaso y todavía incapaz de su propia realización: es —por más complicación que muestre en detalle— el mero alejamiento de la existencia de la vivencia y el mero giro hacia el sentido de logro ya objetivado en la obra: la deducción de la disponibilidad como condición de la posibilidad de validez de la obra. Que incluso para la validez de la obra relacionada con el sujeto receptivo, la natura-

leza estilizada de este sujeto es una condición de la posibilidad de validez en sí misma, se deriva de la inmediatez normativa y de la vivencia del valor estético. Si el sujeto dirigido a la obra fuera «el hombre entero» de la realidad vivencial, la obra tendría que existir para ella como ser y estar sumergida en la corriente de vivencia de este nivel; si, sin embargo, como la transformación para este sujeto, en teoría, sería *uno actu,* entonces la esencia de la subjetividad así creada tendría que convertirse en el otro lado de la vivencia y su objeto tendría que convertirse así en el objeto teórico. La disposición que surge en el proceso de estilización de la fenomenología asegura un nivel de comportamiento del sujeto, donde ni el material tiene una relación con el ser, ni la forma tiene una trascendencia con el más allá vivencial, donde la inmediatez y la inmanencia vivencial, como consecuencia de la esencia formal incomparable de la obra, pueden ser cumplidas. Por muy vacío que pueda estar este reino en sí mismo —como el tipo más puro de contemplación es la devoción por excelencia, no como una devoción a un contraargumento completamente independiente y cerrado—, es, sin embargo, indispensable para la validez de la obra: su aislamiento de todo ser es tan absoluto, es tan perfecta la falta de relación con todo ser, que presupone necesariamente la elevación independiente de la subjetividad orientada hacia él. Por cada coacción —ciertamente válida— que el valor estético sería capaz de ejercer sobre la subjetividad (algo en el sentido de la teoría) presupondría que la validez puede estar relacionada con lo que no es válido y, por lo tanto, suprimiría la puesta [en escena] estética. Para que la forma de la obra sin contradicciones se realice, la atención a la subjetividad receptiva debe ser una disposición bastante espontánea; en una palabra, que no emane de la obra. En la esfera estética, la naturaleza exigente de la subjetividad solo entra en vigor cuando ya se ha alcanzado la disponibilidad, mientras que, en teoría, lo supuesto, que expresa valor, se dirige directamente al «hombre entero» de la realidad vivencial y la transforma, *uno actu,* en sujeto teórico. La obra en sí misma no tiene nada que ver con ningún ser y se debe lograr la disposición para que

pueda volverse hacia el sujeto con su intención. Esta necesidad de disponibilidad para la validez del valor estético apunta a otra de sus cualidades de validez, que es demasiado llamativa para no haber sido ya reconocida por algunos; que el valor estético no tiene validez ejecutable, que su negación, de no entrar en la esfera estética, no contiene ninguna contradicción, como la posición de escepticismo absoluto para la teoría. Si Kant ha tenido éxito en probar esta autocontradicción por el imperativo categórico como un hecho primordial de la puesta [en escena] ética debe permanecer sin discutirse, al igual que todos los problemas de estructura que surgen de esta naturaleza de la esfera estética, principalmente que la validez general del valor estético no se vea afectada por esto, que la invencibilidad de la validez no sea sinónimo de arbitrariedad o anarquía dentro de la esfera de validez. Lo que importa aquí es solo esta situación estructural y su necesaria consecuencia metódica: la demostración de la disponibilidad como condición de posibilidad para la validez estética, que aparece como la segunda tarea de la fenomenología estética.

Pero esto no elimina todas las posibilidades de malentendidos para la fenomenología estética; si ahora, al menos como programa, se distingue claramente tanto de cualquier tipo de psicología como de la fenomenología moderna, tal vez pueda confundirse con una parte del análisis general de la validez que desempeña un papel significativo en la lógica moderna, aunque rara vez en la demarcación aguda de otras partes: con la disciplina, que Rickert llama la parte subjetiva de la lógica, la psicología trascendental, cuya función define como la de formar un «reino medio» entre los niveles trascendente e inmanente, entre el sentido puro y el mero ser.[22] Esta parte de la lógica, de la que Rickert subraya con razón que coincide en gran medida con el procedimiento de Kant, debe dejar la primacía a la parte «objetiva» en la originalidad de la validez, pero es inevitable para la teoría si no quiere eliminar todo el

22 *Cf. Gegenstand der Erkenntnis,* 3.ª ed., [Tubinga, Mohr, 1915], pp. 296 ss.

problema del conocimiento, porque el nivel del «sentido del juicio inmanente» es un nivel que, «aunque ciertamente *significa más* que un proceso psíquico, es siempre un proceso psíquico *también*…». La posibilidad de confusión entre fenomenología y psicología trascendental en la estética es tanto más obvia cuanto que esta cuestión le parece a Rickert totalmente justificada también en la estética, porque también debe haber una psicología trascendental en la estética. Así como en la teoría hay que distinguir entre el nivel de aplicación pura y «objetiva» y el de su naturaleza subjetiva, en la estética es necesario distinguir la obra misma de los actos subjetivos relacionados con ella, de la creación y de las distintas etapas de la receptividad. Y así como en la teoría el primer nivel mencionado aparece como el nivel original, no afectado, representando la verdadera objetividad de la esfera de una manera auténtica, pero está completamente alejado del proceso «real» del conocimiento, así también para la estética, la obra en sí misma es la única manifestación verdadera de un valor inalterado, que puede descender a la realidad solo como una realidad utópica, solo como un objeto apropiado de la vivencia, solo como algo relacionado con un proceso de creación y recepción. Así, la necesidad y la ubicación metódica de una psicología trascendental se ha hecho evidente para la estética de esta manera abreviada-programática: deben exponerse las posibilidades normativas y los tipos de actitudes relacionadas con la obra que se derivan de la naturaleza de la situación de validez y de los cambios de objetividad que producen normativamente en la obra que se les ha asignado; a saber, debe demostrarse que la multiplicidad de las posibilidades psíquicas de comportamiento hacia la obra, en la que la estética aparece sobre el terreno de la «realidad», es una multiplicidad bien ordenada desde el punto de vista de la validez estética, que muestra los tipos y posibilidades metapsicológicas normativas, a priori, de la objetividad sustituida y relacionada con el tema de la obra. Esta diversidad es, por supuesto, en contraste con la teoría, una novedad —ya no conoce la oposición de lo creativo y lo receptivo, y ciertamente no las gradaciones de lo receptivi-

dad—, pero, por lo demás, la posición metódica y el significado de la psicología trascendental es el mismo para ambas esferas: supone el conocimiento de las esferas «objetivas» y sirve para mostrar en la apariencia real de la esfera el otro lado de la realidad, el lado relacionado con los valores y lo significativo. Sin embargo, aunque no es una cuestión de vida que la teoría se adhiera estrictamente a la «precondición» del nivel «objetivo», esto es inevitablemente necesario para la estética. En primer lugar, la clara separación aquí de lo metapsíquico de lo psíquico, donde también lo significativo es vivencial, no podría lograrse de otra manera, ya que la tipología de posibilidades solo puede surgir de la obra reconocida, y en segundo lugar, al presuponer la psicología trascendental, esto necesariamente tendría que confundirse con la fenomenología. Esta confusión es tanto más evidente cuanto que ambas partes de la estética deben ser sustituidas por actos metapsíquicos, y es tanto más peligrosa cuanto que, de lo contrario, no existe la más mínima relación metodológica entre ellas. En términos muy breves, estas diferencias pueden definirse de la siguiente manera: la fenomenología está conceptualmente por «delante» de la obra, es la demostración de las condiciones de la posibilidad de la puesta [en escena] estética, por lo tanto tiene la intención de llevar a cabo la puesta [en escena] estética, mientras que la psicología trascendental —también conceptualmente— yace «después» de la obra, mostrando las modificaciones normativas-a priori de la objetividad de la obra que necesariamente surgen en el nivel de validez de esta temática. La fenomenología es, pues, como ya se ha demostrado, el proceso de transformar la propia vivencia en las posibilidades puras de la vivencia asignada a la obra; que se trata de un proceso, una serie, de una tipología, que establece su secuencia de pasos como superposición jerárquica y separadamente en la dirección de la obra a establecer, esta no conoce ninguna secuencia de pasos o jerarquía, sino más bien posibilidades secundarias, a priori. Por esta razón, la psicología trascendental debe enlazarse con los posibles modos-«reales» de comportamiento hacia la obra (por ejemplo, conocedores, críticos, etcétera, en la tipología

receptiva), aunque es evidente que no está en absoluto ligada a su posible tipología científica real, mientras que la fenomenología procede puramente a priori: solo el punto de partida para todo el «hombre entero» de la realidad vivencial y la línea final, la obra trascendente le es dada en cierto modo, de lo contrario cualquier referencia a una posibilidad «real» de cumplir sus etapas le sirve solo como ejemplo, como material ilustrativo. Así, aunque en ambas disciplinas parciales de la estética se habla de actitudes del sujeto esencialmente necesarias y de sus objetividades a priori asignadas, estas son, sin embargo, completamente diferentes en ambas. Para la psicología trascendental, la objetividad es siempre solo la modificación del decorado, la obra válida en sí misma, para la fenomenología, por otro lado, la objetivación de una etapa de aproximación a la posibilidad de fijar la obra, que es necesariamente el objeto que un cierto nivel de este proceso puede fijar, pero que en principio no puede ser nunca idéntico a la propia obra, ya que debe su objetividad a una intención todavía inacabada sobre la obra. Esta imposibilidad de situar la obra misma en la fenomenología llega hasta el punto de que incluso la conclusión, la consecución del sujeto estilizado de la estética —del hombre «enteramente» *sub specie* de la realización de la vivencia— solo significa la posibilidad de fijar la obra, solo conduce al salto que separa la obra y la subjetividad estética entre sí: la obra concreta en sí misma permanece completamente trascendente respecto de la fenomenología. Para poder ver el reflejo de la obra concreta en sí misma en las subjetividades normativas asignadas, esto ya debe ser reconocido en su nivel objetivo, lo cual solo es posible en la psicología trascendental, que es esencialmente necesaria según la teoría de la obra. La distinción más importante entre las dos subdisciplinas en términos de contenido es que, en fenomenología, el creador tiene el papel más significativo; en la psicología trascendental, el receptivo. En primer lugar, porque, para la condición de la posibilidad de la puesta [en escena] estética, el proceso de creación es de mayor importancia que la disposición más negativa, aunque indispensable, del receptivo, mien-

tras que, en la obra realizada, su creación es solo uno de los muchos matices de validez. En segundo lugar, porque la intención de la obra en el proceso de creación muestra una serie de etapas muy diversas que aclaran las capas formales extremadamente importantes de la obra misma, aunque en una capa distinta de la obra en sí misma, mientras que la desviación del ser en la receptividad no puede arrojar luz sobre la obra misma. Por otro lado, desde el punto de vista de la obra realizada, la creación debe parecer algo muy sencillo —relativamente— fácil de asignar a la obra, y los importantes y complicados problemas de validez deben resultar ser problemas de las posibles formas de recepción, problemas de las posibilidades de interpretación de la obra. A pesar de toda similitud a primera vista, la fenomenología y la psicología trascendental comparten sus objetos y métodos completamente entre sí, y su diferenciación muestra la estructura de la estética que sigue a la naturaleza de la materia, ahora con toda claridad como la secuencia de la fenomenología, la teoría de la obra y la psicología trascendental, que se divide naturalmente en la secuencia de pasos: el camino hacia la puesta [en escena] estética, la puesta [en escena] tal y como es y la puesta [en escena] tal y como se refleja en las subjetividades normativas.

3

Todo esto se ha hecho hasta ahora bajo la inevitable dificultad de tener que tratar constantemente con los problemas de la sistematización sin plantear el problema del propio sistema, y mucho menos sin aclararlo. Esta dificultad, sin embargo, debe permanecer por necesidad inalterable para el futuro: aunque sea imposible dirigir una cuestión filosófica separada de la conexión sistemática a la clarificación en realidad realizada, es igualmente imposible responder de manera concluyente a la cuestión del sistema filosófico antes de plantear cada una de las cuestiones filosóficas —por muy importante que sea en sí misma—. Por supuesto, cada pregunta planteada correctamente y cada solución implícita correctamente dada contienen la estructura de todo el sistema, sí, solo esta idea del

sistema inherente a ellos puede ser considerada como el criterio decisivo de su corrección, de modo que, sin importar cómo suene la pregunta, al final siempre se incluye todo el sistema, y el dicho de Friedrich Schlegel: [23] «[…] la filosofía siempre comienza en el medio, como el poema épico» es un sutil reconocimiento de esta situación estructural. Pero este conocimiento no puede plantear la dificultad a la que nos enfrentamos, sino que debe hacerla aún más trascendental. Porque nuestra tarea solo puede consistir en descubrir las condiciones previas y la esencia de la puesta [en escena] estética, y plantear la cuestión de la esencia de todo el sistema, en el que esta puesta [en escena] encuentra su hogar *(Heimat)* metódico, tendría que ir completamente más allá del alcance de esta cuestión. Por otro lado, sin embargo, nuestra pregunta presupone un tipo muy específico de sistematización y solo puede ser entendida e interpretada de manera significativa dentro de dicha sistematización; pero no es solo por razones externas que está completamente fuera de lugar plantear estas cuestiones aquí, por muy fragmentarias que sean, y emprender su solución. Por lo tanto, hay que asumir la posición de un dogmatismo sugerente, es decir, que solo se puede esbozar el marco del sistema que despliega nuestro intento de encontrar una solución a la estética sin poder responder de alguna manera a las preguntas que se nos plantean.

Este supuesto sistema está, como probablemente ya se ha desprendido de lo anterior, muy estrechamente relacionado en los puntos más decisivos más relacionados con el kantismo. Su tesis básica, que, por supuesto no siempre es expresada con toda claridad por el propio Kant, es la total independencia de unos de otros y la total imperceptibilidad de todas las puesta [en escena] autónomas. Esto significa el contraste más agudo con el tipo de sistema de los grandes sucesores de Kant, para quienes cada esfera no parece justificable por sí

23 [*Athenäumsfragmente.* 84. *Prosaische Jugendschriften,* ed. de F. Minor, Viena, Konegen. 1906, vol. II, p. 216].

misma —y solo por sí misma—, como es esencialmente el caso de Kant, sino dentro del sistema uniformemente homogéneo, cuyo método uniformemente homogéneo lo deduce, construye o produce dialécticamente. De ello se deduce que, para este tipo de sistemas, el conocimiento de un determinado tipo de puesta [en escena] coincide con el conocimiento de su lugar en el conjunto del sistema, mientras que, para otro tipo de sistematización, la justificación de una determinada esfera requiere un dimensionamiento de la cuestión completamente diferente al problema de la conexión sistemática de las esferas individuales. En este caso, nuestra posición, a cuyas consecuencias habrá que volver más adelante, dice tanto que la justificación real de una esfera de valor autónoma solo es posible a la manera kantiana, que la primacía del sistema sobre la esfera debe necesariamente suprimir su autonomía y, por lo tanto, el carácter absoluto de su fijación de valores. Porque el sistema uniformemente homogéneo por su propia naturaleza solo puede ser un sistema teórico (aunque las posibilidades permanecen: válido-teórico, metafísico-teórico, o la síntesis de ambas), y ni la ética ni la estética pueden entonces salvar su verdadera autonomía contra esta inevitable primacía *(Primat)* de lo teórico: se reducen a un elemento del sistema e incluso si la totalidad de sus problemas individuales en términos de contenido es absorbida completamente por el sistema, la esencia misma de su autonomía, la singularidad de su objetividad, debe normalmente ser cubierta y oculta por la transposición teórica. Por otra parte, el otro tipo de sistematización debe asumir que la transposición teórica, que recibe la puesta [en escena], en parte ética, de la estética y la ética, es meramente una transcripción *(Transscription)* de su modo de validez original. Sus conocimientos filosóficos no se suman a la validez estética y ética; incluso la suposición de que son llevados a la autocontemplación, a la claridad, aparece como un panteísmo injustificado, si se discute que la simpática autocontemplación estética o ética solo puede lograrse en el acto estético o ético, que su conformidad con las normas, la claridad, incluso la autoconciencia (ciertamente no en el sentido teórico) son capa-

ces de realizarse completamente a sí mismos en el ser original dirigido hacia el valor ateoréticamente autóctono. A través de la transposición teórica, nada nuevo surge para la estética y la ética —solo *qua** validez—: solo una versión conceptual —una traducción, podría decirse— se encuentra para la validez como surge originalmente, y la transposición conceptual se enfrenta así a la tarea paradójica de cancelarse virtualmente a cada paso: para volverse transparente y dejar que la validez, tal como es en sí misma —en el estado ateórico, «lógico y desnudo»—, brille auténtica por todas partes. Completamente diferente de esta tarea es el problema del sistema en su conjunto: cuando se piensa que se han hecho todas las puestas [en escena] originales y se reconoce su estructura, y la reflexión sistemática esta dirigida a descubrir las relaciones y los contextos que conectan las esferas individuales. El hecho de que este sistema —para el cual, por supuesto, la puesta [en escena] teórica es tan única como la ética o estética— requiere una dimensión de la cuestión completamente diferente del conocimiento de las esferas individuales, ya es evidente por el hecho de que plantea cuestiones más allá de las esferas, es decir, deja las esferas tal como están intactas y vuelve a tener sentido establecido en sus estructuras de significado y en la totalidad de sus sentidos como un problema al esforzarse por encontrar su significado sistemático. De todo esto se entenderá que estas investigaciones, que en plena conciencia presuponen la sistematización de tipo kantiano como única base posible para las esferas autónomas de valor, buscan una respuesta solo a la primera pregunta y no plantean el problema de la posición del valor estético en un sistema de todos los valores (o de su posición ante la realidad metafísica); todas las referencias a otras esferas tienen siempre un único objetivo: poner de manifiesto con toda claridad la singularidad original de la puesta [en escena] estética.

El programa de una fenomenología estética antes mencionado ya se basaba en este supuesto: la fenomenología metafísica de Hegel tuvo que abarcar la totalidad de todo lo que puede ser vivenciado y reconocido y organizar una jerarquía

uniformemente homogénea en la dirección del espíritu absoluto que abarca todo y lo trae a la conciencia, mientras que nuestra fenomenología estética tuvo que abarcar todas las intenciones excepto la estética, como si no existieran, las ignora por completo y se apresura en línea recta desde «el hombre entero» de la realidad vivencial hacia el tema estilizado de la estética, de modo que su uniformidad y homogeneidad no sería general-sistemática, sino una inmanente a la esfera estética *(sphärenimmanent-ästhetische).* Así, la fenomenología estética, atada al centro de la sistematización filosófica, a la realidad primordial de la esfera estética, se orienta a la obra de arte. Sin embargo, aquí debe volver a surgir la pregunta: ¿debe considerarse realmente la obra de arte como una no-forma de validez estética, y qué tipo de hecho puede entenderse, con razón, como una falta de realidad, como una forma primordial de la esfera? Incluso si dejamos de lado el problema de la belleza por el momento, según el programa, todavía es posible oponerse a una posición central radical de la obra, por ejemplo, desde una línea de pensamiento que ve en la obra de arte el único hecho verdadero del principio estético sobre la base de la realidad, pero que cree que la fuente de validez estética debe buscarse un piso más arriba, en las regiones de pura distancia de la realidad, de pura formalidad. Aproximadamente como el hecho para la teoría puede estar en los juicios del conocimiento científico (o eventualmente precientífico), la búsqueda de la no-forma de validez teórica debe, sin embargo —en toda cuestión epistemológica— ir más allá de este nivel y buscar la propia y pura esfera de la teoría como la verdadera fuente de su validez. Por lo tanto, para la estética hay que preguntarse si es posible ir más allá de la obra de arte de esta manera, si la obra de arte realmente se basa en la estética como hace la ciencia individual en la epistemología, o si estamos tratando aquí con una estructura radicalmente diferente que no permite ninguna analogía de este tipo. El impulso de buscar la región de validez real, no adulterada, para la esfera teórica en un más allá de las objetividades científicas se basa en dos hechos estructurales aparentemente independientes pero en realidad profun-

damente conectados de esta esfera: en primer lugar, la primacía fáctica/práctica de la región primordial «unificada» y común de la teoría (dondequiera que se la busque o se la encuentre) antes que sus diferencias, y en segundo lugar, la posibilidad, a través de la cuestión epistemológica que transforma las «formas» de las ciencias individuales en material, de alcanzar una nueva clase de categorías puramente teóricas, que luego puede demostrarse que están más estrecha e íntimamente conectadas con el valor mismo. Para nuestro problema, es importante mostrar que la estética tiene una estructura completamente diferente desde ambos puntos de vista, que este impulso trascendental le parece injustificado, es decir, que, en lugar de conducir a la verdadera esencia de la esfera, debe salir de ella.

El primer problema puede ser aclarado más rápidamente por el contraste entre las categorías constitutiva y metodológica en el sentido de Rickert.[24] La asunción de una realidad objetiva, determinada por las categorías constitutivas, cuyas analogías, siempre menos claras que las de Rickert, pueden ser probadas en cada epistemología, se refiere al hecho de que las diferenciaciones de la esfera teórica en las ciencias, cada una de las cuales construye su propio mundo, son siempre «adaptaciones» y «transformaciones» de la realidad «objetiva»; que cada uno de ellos presupone una opinión sobre la única realidad «objetiva» que está condicionada por un interés determinado y por lo tanto —en comparación con las categorías constitutivas de este estrato— está más alejada de ella. Esta distancia tiene una implicación estructural en la primera y más esencial consecuencia: junto a (o más bien por encima de) las categorías que son necesarias para la construcción de toda realidad, junto a las categorías constitutivas se construye otra clase de categorías, una formación de conceptos en el sentido literal; categorías que deben su legalidad y objetividad a la meta del conocimiento de la esfera, las catego-

24 *Cf. Gegenstand der Erkenntnis,* 3.ª ed., pp. 406 ss.

rías metodológicas. Su diferenciación se produce en función de los diferentes objetivos de conocimiento de cada esfera en particular, pero también porque, como toda la puesta [en escena] teórica, están orientados hacia la verdad y el conocimiento, deben tener no solo la intención de sus metas especiales de cognición, sino también una intención de cognición en general y, por lo tanto, de su subjetividad y tarea, de una realidad objetiva. Una discusión de la obra de arte como causa original de validez estética debería, por tanto, llevar a una analogía de este hecho estructural: en última instancia, a la pretensión de una realidad «objetiva» unificada y estética, que puede tener una mera valencia *(Valenz)* metodológica y una objetividad frente a las «realidades» individuales que conforman las obras; es decir, las leyes de las obras no solo deben basarse en su realidad autoimpuesta, sino sobre una realidad «objetiva» común, cuyas categorías estéticas son esencialmente eficaces para todas ellas como base de sus puestas [en escena] metodológicas-especiales. Esta posición de la pregunta es, sin embargo, según todo lo anterior, sinónimo de su respuesta negativa, ya que, para subrayar solo lo más obvio, la naturaleza autónoma inmanente de la obra de arte excluye cualquier realidad «objetiva» común a las diversas obras de arte —o tipos de arte—. Su puesta [en escena], que equivale a la puesta [en escena] de una intención dirigida a ellos, necesariamente anularía la inmanencia de la obra y, por tanto, de la propia obra, ya que su esencia, como sabemos, se basa precisamente en el hecho de que, como única realidad y todo lo que está fuera de ella, ha sido puesta como inexistente en un sentido bastante radical. Si buscamos una analogía estructural entre lo constitutivo y lo metodológico en la estética, entonces todos los signos de lo constitutivo llegan a la obra misma: es la realidad estética simple, sencilla, cuya puesta [en escena] no presupone otra cosa que el valor, mientras que todas las demás manifestaciones de la estética (formas de arte, arte en general, la estética como principio, etcétera), similares a las clases metodológicas en teoría, no pueden llevarse bien con estas categorías estéticas simples y requieren la adición de

otras categorías específicas a su construcción. Así que, mientras que, para la teoría, la unidad aparece como la región simple-original de su existencia legal —para la cual toda diferenciación significa un rapto *(Entrückung),* una distancia—, para la estética, la máxima diferenciación, la ya indisolublemente singular, la obra de arte individual es la región de la manifestación simple-original de la esfera, y en cada resumen o integración debe haber un alejamiento metodológico de la simplicidad, una complicación distanciada. Esta situación, que parece paradójica solo porque se está demasiado acostumbrado a la estructura teórica y, por lo tanto, inclinado a considerar todo lo que se desvía de ella desde la perspectiva de esta desviación, es decir, como una inversión de un estado «natural» de las cosas, resulta en una evidencia muy simple de la contemplación de la obra de arte, ya que existe en sí misma sin tener en cuenta otras posibilidades de la puesta [en escena]. La forma estética, como ya se ha subrayado, debe considerarse siempre, sobre todo en su aspecto original, como una forma de un determinado contenido, además de un contenido, cuya naturaleza de su forma, su no divulgación de la forma cerrada, determina necesariamente. De esto se deduce que «el individuo», «el singular», no puede estar en ninguna relación opuesta a una «generalidad» de ningún tipo en este nivel de puesta [en escena]; sí, la oposición total del «individuo» y de lo «general» ha perdido todo su significado para esta puesta [en escena]: todo lo que aquí se da como forma válida es inseparable, a la vez «individual» y «general», es una individualidad simbólica, una singularidad canónica *(kanonische),* de tal manera que la naturaleza metódica del simbolismo, de lo canónico, reside precisamente en la singularidad misma. Esta estructura no debe confundirse en ningún caso, como ocurre a menudo, con la «conceptualización individualizadora» de la ciencia histórica; más allá de su carácter metodológico y no constitutivo, la historia-individual contrasta normalmente con toda una serie de grupos de formas que son necesariamente relativas o absolutamente «generales» respecto a ella, ya que todas las individualidades históricas se encuentran en

una realidad común, la realidad histórica, que, aunque no es idéntica a la realidad «objetiva», tiene una función similar hacia ellas. Por otro lado, se trata de un tipo de puesta [en escena] en el que se suprimen todos los contrastes, en el que toda esta oposición ha perdido su sentido y solo se produce en la transposición teórica como *coincidentia oppositorum* y no como una simple unidad más allá de la diferencia —como en el hecho original mismo—.

Este razonamiento nos lleva a la estructura original de la puesta [en escena] estética: el principio de la vivencialidad, como principio básico de esta puesta [en escena], y su completo autocontenido, como su necesaria consecuencia, condicionan lo que aquí se repite solo en nuevos giros: la obra de arte lleva su valor inmanentemente en sí misma, es valor y realización de valor al mismo tiempo, su individualidad, su singularidad no puede, por tanto, existir en ninguna mera relación con el valor, sino que debe ser el valor (se ha hecho forma) mismo. Si se reflexiona sobre esta ley simple-original de la obra, ya no parece paradójico decir que la obra, tal como es, es un individuo, un valor aislado, singular, que su pertenencia a un género artístico, su «subsumibilidad» *(Subsumierbarkeit)* bajo el concepto de arte son complicaciones estructurales, que significan una distancia de los hechos simples de la esfera *(Sphäre)* estética similar a las diferenciaciones en la esfera teórica que producen las formaciones conceptuales metodológicas. Por supuesto, en cada puesta [en escena] de cada obra singular, su género artístico y, por supuesto, el arte en sí también está establecido, pero —y esto es lo que es decisivo aquí— este ser establecido no es separable de la singularidad de la puesta [en escena] individual. Toda obra de arte pertenece a un género artístico, «representa» al arte en general, siempre y cuando —y solo si— sea una obra de arte autosuficientemente cerrada y completada en su singularidad; las esferas construidas «sobre» la singular obra de arte no la abarcan, ya que las clases metodológicas de la ciencia y una realidad «objetiva» abarcan todos los juicios singulares de la esfera teórica, sino que están inseparablemente contenidas en su singularidad. Estas clases

en sí mismas son creadas yendo más allá de la simple-original puesta [en escena] estética: por el interés cognitivo de la teoría del arte y la estética, que busca encontrar el terreno «común» de un grupo de puestas [en escena] o de toda la esfera *(Sphäre).* La referencia a este principio, que es la base del género artístico, como la «pura visibilidad» de las bellas artes de Fiedler, es la forma más fácil de aclarar la situación. Nos enfrentamos al siguiente dilema: o bien la visibilidad pura debe entenderse como una forma estética de validez, o bien existe una realidad «objetiva» —estética— visible, en el que todas las obras de arte tienen la misma intención que en su base común, en la que su ser como obras se cancela y la actividad artística se transforma en una especie de ciencia, en la exploración del mundo de la visibilidad (como sucede con Fiedler). O llegamos a la conclusión de que no puede haber una visibilidad pura como base común del arte visual, de que en el sentido estético original solo existen las visibilidades singulares de las obras singulares, de que la visibilidad pura de Fiedler solo puede surgir de una cuestión que va más allá de la simple estética, que es un concepto, algo teórico. El dilema de lo nuevo muestra así el problema de la forma estética de la validez como forma de vivencialidad: si la concepción de Fiedler (y que ve la forma estética de validez en el arte en general) fuera la correcta, entonces algo meramente existente tendría que ser visto en la obra de arte tal como es, algo que se eleva al nivel del sentido a través de su «participación» en esta forma de validez y por lo tanto insertado en una realidad «objetiva». El propio Fiedler también se ve obligado a sacar tales conclusiones: «y para que finalmente también se reúna —dice—[25] que la obra artística debe ser siempre fragmentaria. Se presenta como un intento de penetrar en el reino del ser visible y de apropiarse de él a la conciencia de una forma más creativa, repitiéndose siempre y en todas partes y conduciendo a los más diversos grados de éxito […]. La tarea del arte […] siempre es la misma,

25 H. Rickert, *Schriften über Kunst I* [Múnich, 1913], pp. 327-328.

sin resolver y sin solución en su totalidad, y siempre debe ser el mismo mientras haya hombres». Así, la esfera estética adquiere una estructura teórica, por lo que la «forma» se convierte en un término ambiguo y equívoco: por una parte, debería ser el vínculo de una serie de aproximaciones a una realidad «objetiva» común y, por tanto, uniformemente detectable, cuya legalidad hace superflua cualquier forma, pues el acto de forma contiene necesariamente una intención esencial que no va más allá de sí misma, una intención que ya es, por tanto, incompatible con las que están orientadas hacia una realidad «objetiva». Por otra parte, la naturaleza teórica de la realidad «objetiva» se ve empañada por el inevitable exceso de independencia que debe tener un concepto de «configuración», por menospreciado que sea, en comparación con los miembros de una serie de aproximaciones: para poder preservar la primacía sobre la objetividad independiente de la «configuración», este debe ser elevado a la metafísica, a la objetividad supra-existente, a la imaginativa, en el sentido de un mundo platónico de ideas, y despojado de su única naturaleza válida. Ni siquiera Fiedler puede escapar a este dilema «platónico» de la esfera estética, que seguirá ocupándonos mucho, por lo que su esfuerzo se dirige a la elaboración de la esencia puramente artística del arte, su construcción debe convertirse en platónica en todos los momentos en que se ve obligado a ir más allá de la obra, como el único arquetipo *(Urform)* de validez estética. «Si ahora lo que el poeta describe, lo que el artista pictórico representa, no es un proceso, no una apariencia —dice—,[26] […] ¿dónde se tiene la medida *(Maßstab)* con la que se puede medir al artista?, […] de la mano del artista hay que tratar de dejar la estrechez opresiva y nublada de la propia conciencia, hay que expandir y aumentar la propia conciencia a la conciencia global que se encuentra en las grandes obras del poeta, en las creaciones de los pintores y escultores».

En consecuencia, la construcción de la esfera *(Sphäre)* es-

26 *Ib.,* pp. 178-179.

tética debe concebirse de la siguiente manera: la obra individual y aislada aparece como un simple hecho original, cuyos conceptos temáticos asignados también están condicionados como actos de subjetividad dirigidos hacia su rectitud singular, en cuya construcción se contienen todas las categorías de la puesta [en escena] estética real, pero que también son completamente suficientes para su legalidad. Su homogeneización de la corriente de vivencia —la consecuencia de la transformación del «hombre entero» de la realidad vivencial, en el hombre «enteramente» *sub specie* de la realización de la vivencia— no es solo la homogeneización sobre la base de, por ejemplo, «visibilidad pura», que muestra signos individuales de estar al mismo tiempo o junto a él, pero es una cierta, cualitativamente única e incomparable visibilidad pura, que —como es en sí misma— la comparabilidad con otras visibilidades puras, la asignación global a ellos es completamente distante, de modo que esta asignación solo sea posible con la condición de que se abandone este modo de validez. Y lo que es más grave, esta primacía del ser estético simple se opone al concepto general del arte; incluso Fiedler ha reconocido claramente que el género artístico —en relación con el arte en general— tiene la primacía de estar cerca del hecho original de la estética cuando pone el énfasis en que «no hay arte en general, sino solo arte»,[27] que solo que permanece en este nivel, que está más cerca de la intención original pero, sin embargo, alejado de ella. La aparente paradoja de que la integración significa una distancia de la estructura original y que hay que añadir nuevos momentos —epistemológicos— al simple hecho de la cuestión de la validez estética se hace evidente cuando se considera que cada etapa de integración presupone y no invierte la etapa de integración que está por debajo de ella y que está más cerca de la singularidad, mientras que en el ámbito de la teoría el *Prius** objetivo siempre debe buscarse en la dirección de la distancia de la singularidad. Para poder esta-

27 *Ib.,* p. 184.

blecer un nivel de validez como el de la «visibilidad pura», las obras de arte ya deben estar fijadas en su unicidad cualitativa y su validez —cualitativamente única, vivencial— no debe ser eliminada, de modo que el «principio» que les es «común» pueda ser eliminado de ellas. Este «principio común» no es ciertamente una mera abstracción, ni un mero principio heurístico para «explicar» el efecto de las obras individuales: tiene su propio nivel de consideración de la estructura estética, tiene su propio a priori específico, independiente de cualquier empirismo (que será discutido en detalle más adelante), pero es secundario en lo referente a la simple validez de la obra, derivada y distanciada. La paradoja de este nivel se basa en el hecho de que, para captar la esencia de la cualidad *(Qualität)* pura que aparece en la puesta [en escena] estética, todas las cualidades que solo pueden tener su «lugar» metódico en la unicidad, debe ser abstraído, por lo que el ser reconocido de esta manera necesariamente se aleja de la verdadera «esencia» de la validez, que en la puesta [en escena] original se daba en simple evidencia de sí mismo: es imposible descender adecuadamente de la esencia de la teoría del arte a la esencia simple de la validez estética de la obra, en contraste con este concepto siempre permanece en una irracionalidad indisoluble, permanece, según la expresión de la teoría del arte del siglo XVIII, *un je ne sais quoi,** mientras que su corrección presupone irrevocablemente la validez —independiente de hecho de ella— de las obras de arte individuales. Esta estructura no tiene ninguna analogía con la teoría. Porque la imposibilidad, por ejemplo, de pasar de una lógica formal (o también trascendental) a la corrección o falsedad «práctica» de los juicios individuales se basa en una serie de hechos completamente diferente. En primer lugar, esta imposibilidad puede entenderse como meramente antropológica, que no está presente para un «Dios epistemológico», mientras que aquí se trata de una imposibilidad imprescindible, que también estaría presente para un «Dios estético»; en segundo lugar, esta irracionalidad de los juicios individuales apunta a la cuestión del juicio que se origina en el reino del ser, cuando en la estética no puede ha-

ber materia extraña a la forma; tercero, sin embargo, y esto es lo decisivo, la esfera «general» tiene la primacía objetiva a pesar de esta «irracionalidad»: la validez de cada juicio individual presupone la lógica, mientras que la validez de la obra de arte individual —solo *qua* validez*— tiene la prioridad de la esencia sobre los principios aislados en la teoría del arte. Con todo esto, por supuesto, el conocimiento alcanzable en la teoría del arte —o en la estética en general— no debe de ninguna manera ser reducido; solo el abismo que separa cualquier conocimiento sobre la validez estética de esto mismo debe ser claramente resuelta. Hoy en día, todas las viejas enseñanzas artísticas que querían que sus conocimientos se entendieran como «reglas» de creación de disfrute estético parecen presuntuosas *(anmassend)* o cómicas, pero no hay que olvidar que esta comedia solo se justifica cuando el abismo entre el conocimiento estético y la validez estética original se ha aclarado por completo. Porque si en cualquier visión teórica o estética del arte solo se encuentra el rastro *(Spur)* de la difuminación de este abismo, si no se rechaza la suposición de que las categorías de teoría o estética del arte pueden tener una prioridad estructural sobre las categorías de construcción de la obra en sí misma, entonces la vieja estructura, aparentemente superada, permanece intacta para los sentidos, incluso si no es reconocida, e incluso negada: una realidad «objetiva» del arte en general (o del género artístico), cuyas categorías son constitutivas de la obra de arte individual, determinando su objetividad como obra de arte y no meramente metodológica, es decir, orientada hacia el objetivo del conocimiento de la estética (o teoría del arte), hacia el conocimiento del arte en general (o del género artístico).

Con esta transferencia de la región constitutiva de validez estética a la obra de arte se responde también, en esencia, a la segunda pregunta. La posibilidad —y de hecho, la necesidad— de plantear la cuestión del *quid juris*** de validez estética no debe ser negada, pero la diferencia esencial en la posición de la obra de arte en relación con la estética, en comparación con la de la ciencia individual se muestra, en relación con la epis-

temología, en el hecho de que no puede surgir aquí un nuevo mundo formal —estético—, mientras que la cuestión epistemológica —y fenomenológica—, para la teoría, significa el logro de un mundo de formas completamente nuevo —teórico— en el que la objetividad teórica aparece en una pureza y verdad que es, al menos, igual en su apariencia al nivel del conocimiento del ser. En otras palabras, una «lógica de la filosofía» significa una extensión de la esfera de validez teórica más allá del mero conocimiento del ser, significa el origen de nuevas relaciones estructurales teóricas, categorías, etcétera; así, en su naturaleza objetiva, va mucho más allá del interés establecido en su pregunta original, más allá de la «autocontemplación» del conocimiento del ser. Por otra parte, la estética no puede en principio representar más que esta «autocontemplación»; de hecho, incluso el concepto de esta autocontemplación requiere la corrección restrictiva de que significa reflexión teórica sobre los hechos de la validez estética, que no solo no produce una nueva clase estética de formas, sino que en su esencia debe ir más allá de la estética-original y conducir al reino de la teoría. Lo que no sería extraño en sí mismo es que la reflexión epistemológica del método del conocimiento del ser fuera también heterogénea en relación con él, de modo que la discrepancia entre la reflexión simple-estética y la reflexión teórica sobre la esencia de la estética mostrada aquí solo parece mostrar un aumento de la heterogeneidad, pero no una estructura radicalmente diferente. Sin embargo, existe una diferencia fundamental que ya no es gradual. Porque, aunque toda reflexión epistemológica debe suprimir y convertir en problema la simplicidad problemática de cada circunstancia, en teoría esto sucede en el mismo terreno, de modo que, al convertirse en un problema, se convierte en una etapa de transición que conduce al problema resuelto, a la verdadera autocontemplación de la actitud teórica, mientras que, en la estética, en realidad, la problemática por la necesaria transposición a lo heterogéneo indica un problema de la teoría, que como problemática —pero solo para la transposición teórica— permanece esencialmente irresoluble. El pro-

blema en sí, que es la cuestión que nos ocupa, solo puede ser interpretado en sentido estricto en este punto, su tratamiento se repetirá en muchos —se podría decir que en todos— puntos del análisis detallado de la estructura de validez de la estética. En resumen, la situación puede formularse de esta manera: el comportamiento estético normativo es una vivencia pura. La vivencia, sin embargo, está sujeta a su propio concepto (aunque ya sabemos que este sujeto puede no tener la forma de un Yo *[Ichhaftes]).* Y es por tanto, también por definición, una cosa principalmente diferente para cada sujeto y en esta diferencia (precisamente en lo que corresponde a la norma de la estética, es decir, a la vivencia pura) principalmente incomunicable. Sin embargo, toda cuestión epistemológica debe, por su propia naturaleza, orientarse hacia lo que es común y, por tanto, adecuadamente comunicable en los actos normativos del sujeto, por lo que debe terminar en la estética, en lugar de poder resolver la problemática auto-creada, al afirmar que es fundamentalmente insoluble. Tiene que establecer la paradoja de que los actos estéticos captan sus objetos de la manera prescrita por la norma estética, también como vivencia pura, pero que su base «común» reside precisamente en el concepto de esta vivencia pura, es decir, en su diferencia de principios e incomparable entre sí. El acometer estético adecuado del objeto significa, por lo tanto, una inadecuación *(Inadäquatheit)* necesaria desde el punto de vista teórico: todo lo que justifique la claridad, incluso la objetividad, del objeto, pues aquí se elimina esencialmente la teoría, y para la adecuación *(Adäquation)* estética la teoría que lo lleva a la «autocontemplación» no puede presentar un criterio. Porque esta radical incomparabilidad de los actos estéticos entre sí debe, desde el punto de vista de la teoría, trasladarlos cerca de lo meramente vivencial: en la medida en que es estructuralmente posible mantener el concepto de la inexistente sensación de logro alejado de la vivencia de ser en general, es imposible llevar estas formas constitutivas de la estética —teóricamente— a una claridad tal, que permita la aplicación de las formas reconocidas como criterios en contra de los actos estéticos. Con otras palabras: una

epistemología consecuente de la estética debe —precisamente porque es epistemología de la estética— conducir a un agnosticismo: si una «vivencia» hacia un objeto «estético» es realmente estética, es decir, no una vivencia, sino un sentido de la vivencia, es en principio irreconocible de la estética. La vivencia estética permanece en su autocontemplación de la estética frente a un incógnito insuprimible. Esto ya fue reconocido profunda y acertadamente por Kant,[28] en la afirmación de que no puede haber un principio objetivo del gusto, aunque no se haya justificado en todos los casos felizmente.

Por la inmediatez normativa y la naturaleza vivencial del acto estético, a la que Kant se refiere cuando dice[29] que un principio objetivo de este tipo es «absolutamente imposible», «porque debo sentir el placer inmediatamente en su imaginación, y no puede ser persuadido por ningún motivo probatorio;» de ninguna manera significa una arbitrariedad y anarquía subjetiva en la esfera estética. Y Kant ve el problema con profundo instinto en el descubrimiento de las condiciones subjetivas que justifican necesariamente tal comportamiento, aunque siempre impulsa una teorización de la esfera estética en lo concreto, como se verá más adelante. La aparición de tal arbitrariedad subjetiva, que surge del rechazo radical de cualquier criterio de validez, se plantea, sin embargo, cuando se considera que la mera vivencia de algo existente y la vivencia pura del sentido de vivencia que se ha formado son indistinguibles solo desde el punto de vista teórico. Por lo demás, sin embargo, existe una correlación esencial entre la vivencia que ha tomado forma (la obra) y la vivencia pura como acto dirigido a ella, de modo que una vivencia pura solo es posible en relación con la obra. El hecho de que la relación no pueda ser invertida, de que no solo las vivencias puras son posibles frente a la obra, es consecuencia, por un lado, de la inexpugnabilidad de la validez estética, por otro lado, de la naturaleza vivencial

28 *Kritik der Urteilskraft,* 34 [*Werke,* ed. de E. Cassirer, vol. v, p. 359].
29 [*Ib.*].

del comportamiento, de la incógnita resultante, pero no supone ningún enredo esencial para el problema decisivo aquí. Porque la esencia válida de la obra es ser una ley como sentido de la vivencia: si, entonces, no es capturado en el acto de la vivencia pura, deja de ser en tales actos solo una estructura de sentido válido, se transforma de nuevo en ser; el cuadro se convierte en un lienzo pintado que, como tal, pertenece al ser, en el que la persona representada en él se convierte en un símbolo de una existencia física o psíquica, etcétera. Todo esto, sin embargo, puesto que supone un abandono total de la esfera estética, no puede tener nada que ver con el verdadero problema de la arbitrariedad o de la conformidad normativa; la retransformación del significado en ser es concebible para cualquier esfera de valor si su diferenciación en lo teórico se basa, por supuesto, en criterios muy claros. (En ética, las relaciones no son muy diferentes a las descritas aquí; sin embargo, es desafortunadamente imposible entrar en esto en este punto). La correlación inequívoca y conforme a las normas con la vivencia pura resultante de la obra da como resultado una relación sujeto-objeto completamente inequívoca y conforme a las normas: la vivencia pura es un criterio para la forma perfecta de la obra, ya que solo es posible en relación con la obra que es perfecta en sí misma, ya que el fracaso de la creación, incluso en un punto «insignificante», necesariamente cancela la vivencia pura y transforma la relación sensorial en una relación con lo existente; solo es imposible mostrar concretamente, dónde existe esta vivencia pura. Y la divergencia igualmente normativa de las cualidades de la vivencia en cada uno de esos actos normativos no anula en modo alguno esa ambigüedad: la univocidad de estos actos consiste en el hecho de que, en ellos, el sentido de la vivencia se realiza como una vivencia. Aunque cada uno de estos sentidos se realiza en una cualidad incomparable, este sentido nunca es el «mismo» que en la teoría (y en parte también en la ética), sino que es diferente en cada caso según la norma, ya que el sentido inmanente de la vivencia debe ocurrir esencialmente como incomparabilidad cualitativa. Pero es igualmente esencial para la esencia de su

«objeto», ligado a la obra, no es de ninguna manera arbitrario, de ninguna manera «depende» del gusto del «sujeto» (que siempre es algo parecido a lo que se piensa aquí): es la función normativa de dos estructuras sensibles independientes del sujeto que tiene la forma de un Yo *(ichhaften),* por un lado la obra como tal y, por otro lado, la subjetividad pura —también significativa— del sujeto estilizado de la estética dirigida a la obra, el hombre «enteramente» *sub specie* de cierta realización de la vivencia que se le dirige en la obra.

La diferencia de nivel en relación con la pureza de la validez, que en la esfera teórica tiene como condición previa la nueva clase de categoría de la «lógica de la filosofía», también está presente en la esfera estética y se puede, con cierta justificación, comparar la estructura normativa sujeto-objeto mostrada aquí con la posición del conocimiento del ser, solo que la clase que se construye sobre ella, que corresponde a la autocontemplación del conocimiento del ser en epistemología, no es la estética como epistemología de la esfera, sino la obra misma, en su validez estética más elevada, más pura e incluso más simple. La obra misma, independientemente de cualquier comportamiento dirigido hacia ella, como valor absoluto de la esfera estética, como medida de la corrección de los actos dirigidos hacia ella, para lo cual ella misma —es decir, el nivel más bajo de su validez— es considerada solo como un objeto de comportamiento estético. Esto podría dar la impresión de que la obra así demandada es en sí misma el objeto abandonado del pensamiento estético de la epistemología. Pero el hecho de que la obra estética en sí misma no sea de ninguna manera idéntica al objeto de la estética queda claro cuando se considera que la naturaleza vivencial de la obra misma no puede ser eliminada sin despojarla de su verdadera esencia, ya que es absolutamente necesario para el objeto de la estética como disciplina teórica, que es más bien para este propósito que se presenta el nivel puro de validez estética, porque en ella esta vivencia pura se expresa aún más pura y no distorsionada de lo que sería posible en la relación sujeto-objeto de la obra (creado o disfrutado, respectivamente). La paradoja de pensar en

una vivencialidad pura sin un sujeto se pone de relieve por la comprensión de que las subjetividades asignadas a la obra ya tienen una estructura consistentemente significativa, que significan una distancia tan perfecta de la subjetividad similar a la que tiene la forma de un Yo *(ichhaften)* de la realidad empírica (o metafísica) como el proceso de desubjetivación de la teoría. Por el contrario, esta nueva vivencia sin sujeto, el nivel de la obra misma, significa precisamente el nivel de auto-realización de la subjetividad completamente pura, que ya no necesita ni siquiera un objeto «apropiado» —que es la obra de las subjetividades normativas— para realizarse a sí misma, para convertirse en forma. Esta nueva subjetividad sin objeto, que representa la obra misma, que debe ser discutida en detalle en otro lugar, el valor absoluto de la estética en su adecuada realización, conteniendo así las categorías reales y puramente significativas de la esfera estética, es la «autocontemplación» que es necesaria para los actos normativos del sujeto, como un nivel más alto y riguroso. Si «nosotros» pudiéramos vivenciar a este nivel de vivencia pura, entonces el criterio de la corrección o falsedad de los actos sujetos dirigidos a la obra sería mirar a través —estéticamente—: la adecuación a esta subjetividad pura contiene la respuesta —estética— a la pregunta *quid juris* de esta esfera. Que este —nosotros— sea imposible no cambia nada en absoluto en la situación estructural, tan poco como el hecho de que las verdades «impensadas» sean también inconcebibles, cuya existencia esencial no puede alterarse para la esfera teórica.

Por otro lado, esta imposibilidad hace posible y necesaria la estética como análisis estructural teórico, como epistemología de la esfera estética. La estética da la obra misma en una transposición teórica y hace de ella lo que representa en simple autoevidencia, las relaciones estructurales paradójicas de una imagen de sentido meramente concebible. De ello se deduce que la estética no es capaz de producir una nueva clase de formas estéticas, simplemente hace comprensibles las categorías de la obra trascendente en si misma —para «nosotros»— y tiene la tarea, a través de su transposición teórica, de

hacer visible su estructura original lo más inalterada posible. Así que si, por esta razón —porque las categorías de la obra misma solo pueden ser sacadas a la luz de esta manera—, la cuestión del *quid juris* de la esfera estética también es contestada en la estética, no son las categorías de la estética, sino sus «arquetipos» en la obra misma en las que se basa realmente la validez de la esfera. Esto determina la posición peculiar de la estética en relación con la estructura primordial de su esfera: por un lado, está más cerca del centro, el valor absoluto, la obra trascendente misma de todas las actitudes posibles, porque solo en él se eleva realmente a la condición de objeto y se toma y reconoce como tal; por otro lado, sin embargo, está más lejos de esto que todas las demás actitudes, porque estas tienen una intención sobre el valor estético en su forma original de validez, aunque, normalmente, nunca puedan captarlo, mientras que la estética debe necesariamente carecer de la intención de hacerlo: es un comportamiento puramente teórico en el que toda validez estética es empujada a una mera posición material. La extraña y muy complicada cuestión de la primacía de las clases intermedias sobre la estética misma, el problema de Fiedler, por ejemplo, muestra el siguiente aspecto: todas las actitudes más o menos cognitivas frente a la obra (las del conocedor, el teórico del arte, el historiador del arte, etcétera) se acercan más a la forma original de validez de la esfera estética que a la estética misma y, por lo tanto, parecen reivindicar su primacía sobre ella. Sin embargo, están mucho más alejados de la obra misma que los simples modos estéticos de comportamiento, creación y disfrute, porque ya no tienen intenciones —como estas— sobre la obra concreta en sí misma, sino que simplemente presuponen esta —doble— validez trascendental para ellos (en el sentido de la irracionalidad discutida anteriormente): son tipos teóricos de comportamiento, cuya naturaleza puramente teórica está, sin embargo, empañada por el hecho de que su validez concreta es inevitablemente la función de un hecho meta-teórico y por lo tanto indisolublemente «irracional». Por otra parte, la estética se opone directamente a la obra misma, aunque sea en la

transposición teórica: ha superado, así, la irracionalidad de las clases intermedias (ciertamente como consecuencia de su renuncia a cualquier relación concreta con la estética actual): en comparación con las otras actitudes teóricas frente al arte, la estética es totalmente incondicional, es decir, no está más allá de lo dado y de la validez de la obra misma, nada más allá de la incontrovertibilidad del valor absoluto que se manifiesta en la puesta [en escena] estética. Así que, si en su análisis estructural responde a la pregunta original de la estética («Hay obras de arte, ¿cómo son posibles?»), la validez de su respuesta es completamente independiente de la validez de las obras de arte individuales, mientras que la validez de cada juicio de la teoría del arte está ligada, por ejemplo, a su validez. Pero no hay que olvidar nunca que la obra aquí reconocida es en sí misma solo la transposición teórica de lo concreto-estético: la obra en sí misma (y de ninguna manera es y solo se eleva a la validez), que las categorías paradójicas de esta obra en sí misma, a la que llega, su vivencia normativa, su novedad intemporal, su singularidad paradigmática y su totalidad cerrada e infinita son categorías paradójicas solo aquí —en el lenguaje de la teoría—, pero en realidad son las categorías simples-constituyentes, las categorías originales-estéticas de la obra concreta y estéticamente válida en sí misma.

El que estas observaciones introductorias solo puedan señalar la posibilidad y la absoluta necesidad de este camino para la justificación de la estética, le aparecerá probablemente al lector precavido como algo natural. Porque solo todo el sistema de la estética es capaz de hacer que el dilema platónico de la estética, que ya se ha establecido aquí, destaque como indudable: que cualquier puesta [en escena] estética que no vea en la obra —y solo en la obra— el único arquetipo de validez estética debe transformar la obra en algo que existe y así abolir la esfera *(Sphäre)* estética como esfera autónoma de validez *(Geltungssphäre)*, ya que su autonomía es precisamente la autonomía de la vivencia que se ha vuelto significativa y pura, y cualquier versión de la estructura de las esferas que no vea el verdadero centro en la obra actual, pone en peligro esta

autonomía, debe hacer que la vivencia sea heterónoma. Así que nos enfrentamos a una lección, o bien aceptar esta estructura de validez con sus dificultades y paradojas, o bien renunciar a ver una forma de validez en la forma estética. Lo que este dilema tiene que significar se hace evidente para todos cuando se considera que, por un lado, la validez de la obra de arte nos es dada de una manera que no se puede negar, y que su abolición hace, así, cuestionable la construcción de toda la conciencia humana, y que, por otra parte, los caminos abiertos, los de la psicología y la metafísica, deben ser excluidos por su propia naturaleza de la solución de este problema. Si, y hasta qué punto, los objetos estéticos pueden ser elevados a la categoría de objetos de una metafísica de la belleza o del arte no puede, por supuesto, ser dicho aquí, ni debe serlo, ya que la respuesta a esta pregunta, tanto en sentido afirmativo como negativo, no puede tener nada que ver con este problema.

II
FENOMENOLOGÍA DEL COMPORTAMIENTO CREATIVO Y RECEPTIVO[1]

1 [Véase el segundo capítulo de Lukács, *Frühe Schrifte zur Ästhetik I. Heidelberg Philosophie der Kunst (1912-1914). Werke,* vol. 16, Darmstadt, 1974, pp. 43-150, y el epílogo del mismo volumen, pp. 253 ss. (263-267)].

III
LA RELACIÓN SUJETO-OBJETO EN LA ESTÉTICA[1]

El significado final de la transformación fenomenológica de la actividad subjetiva-poco clara de la realidad vivencial en el sujeto normativo-estético del creador o receptor es este: descubrir y aclarar el abismo insalvable que separa a este sujeto de su objeto atribuido. A primera vista no parece que haya casi nada específicamente paradójico, y de ninguna manera nada que distinga el área de valor estético de las otras esferas de valor; pertenece a la definición de todo valor absoluto que es en principio y, por su propia naturaleza, inalcanzable e irrealizable, un deber trascendental y una tarea infinita para el sujeto. Incluso parece como si la rigurosa severidad de lo ético y lo lógico en la estética hubiera de mostrarse atenuada; como si hubiera transiciones directas de la realidad «natural» al mundo de la norma que son difícilmente comprensibles para el análisis conceptual de la estructura sensible. Porque, por un lado, no hay aquí ninguna distancia infinita que separe el valor y la realización del valor entre sí en todas partes, ninguna distancia poderosa que no alcance el valor en sí mismo, todo lo que el sujeto, dirigido hacia el valor y que se vuelve normativamente puro en esta intención, es capaz de alcanzar y solo para ser considerado como «partícipe» de ella, solo «afligido» por su trascendente consagración; más bien, el valor y la realización del valor coinciden normativamente, especialmente según nuestra versión de la estética, que ve la obra de arte como el único portador del valor estético. Y por otro lado, ni la meta de la transformación del sujeto es una conciencia superpersonal* *(überpersönliches)*

---

1 [Véase Apéndice I].

en general, ni los medios y el camino de esta transformación son una «revolución en el modo de pensar del ser humano», sino una intensificación hacia el pleno cumplimiento de su modo de ser «natural»: de la vivencia inmediata. Sin embargo, como se ha insinuado a menudo en lo anterior, esta es precisamente la paradoja específica de la esfera estética, su estructura tan profundamente diferente de la lógica y la ética, cuya peculiaridad se oculta en parte por sus formas debido a su supuesta proximidad a la realidad de la vivencia, y en parte violada por los tipos de formación de las esferas (de la ética y de la lógica) que sobresalen más marcadamente de la vida y que, por lo tanto, son conceptualmente más fáciles de construir.

El comportamiento estético normativo es una vivencia pura, ya sea en la constitución completa del receptor, ya sea en la actividad del creador, que es llevado por la corriente de vivencias, además de dominarla constantemente. Incluso este hecho estructural, cuya calidad y estructura ya no nos es ajena, muestra la clara distancia que separa el comportamiento estético y su objeto, el objeto de nuestra investigación actual, de las correspondientes relaciones sujeto-objeto en ética y lógica. Puede que no suene demasiado paradójico si lo decimos así: en el sentido real, solo existe una relación real sujeto-objeto en el sentido estético, porque solo aquí la mayoría de edad es el cumplimiento de la norma determinante de la esfera para la autodeterminación completa y la vivencia sin obstáculos de ambos miembros de la confrontación entre sí; ninguno de ellos se transformará aquí en un concepto límite abstracto ni en un remanente terreno —empírico pero nunca completamente eliminable, sino de acuerdo a la adecuada aplicación de la norma determinada a la desaparición total—. Estrictamente hablando, en lógica pura no hay sujeto. El «portador» de la contemplación teorética realmente realizada, la conciencia de juzgar (o más allá del juicio) ya no puede ser llamado sujeto en el sentido real de la palabra; su esencia, la esencia de la «objetividad» teórica, es la completa liberación de las valiosas construcciones de sentido que surgen de toda subjetividad, de to-

das las huellas y opacidades, que surgen como resultado de una interferencia subjetiva, que se ha vuelto lógica y se ha depurado *(gereinigten),* por así decir, en la esfera pura de lo teórico, de la validez-en-sí de las proposiciones verdaderas (o como quiera que se llamen estas últimas figuras de sentido lógico). Así, se solicita un mundo objetivo cuyo carácter pueda ser determinado por la abolición de toda subjetividad. No solo la «personalidad» espaciotemporal-individual es desterrada para siempre de este mundo, no solo todo lo que está ligado al concepto de lo «humano» es removido de él, sino que también la subjetividad pura, que se ha vuelto bastante lógica, es en el mejor de los casos un concepto límite, un sustrato para la aplicación del valor por excelencia más allá del sujeto. La versión más o menos estricta de esta relación (cuya fertilidad o corrección no es importante aquí para la construcción de la lógica) depende solo de si lo utópico, para el pensamiento y el sujeto primordial, no se coloca en el centro de la investigación de cualquier estructura que sea alcanzable, aunque más adecuada a la naturaleza de la lógica, o el precio de la realización del valor se ve en el verdadero juicio como en el ser que puede ser captado por sí solo, y el exterminio del sujeto, su auto-supresión en la conciencia en general, el despertar de la objetividad lógica aparece como una tarea infinita. En ambos casos, sin embargo —a pesar del acto «copernicano» de Kant, o más bien a través de él— se exige una primacía absoluta y opresiva del objeto sobre el sujeto. Exactamente en la correlación correcta, la relación sujeto-objeto de la ética pura puede entenderse como la destrucción del objeto, que por supuesto deja intacta la relación sujeto-objeto más formal, la oposición funcional de los «puntos» de relación. La relación entre valor y sujeto se caracteriza precisamente por el hecho de que el sujeto es elevado fuera del mundo del objeto, ya que su vínculo debe permanecer por sí mismo mientras se comporte teóricamente; la afirmación de una relación normativa, cuyos miembros son, por una parte, el sujeto del individuo *(Individuums)* que lo desea, en la medida en que la norma práctica es realizable en sí misma, es decir, se dirige interiormente hacia

su realización, y, por otro lado, aparece el sujeto creativo, empírico, las «inclinaciones» del mismo individuo, que deben ser suprimidas y domesticadas por la sumisión bajo la norma, incluso finalmente derribadas y destruidas. Por lo tanto, siempre sería una expresión inauténtica, incluso confusa, atribuir un carácter de objeto a cada miembro de esta relación. Aunque el sujeto empírico es el sustrato y el material del comportamiento normativo-estético, esta relación nunca es la de un sujeto a un objeto. En primer lugar, este «objeto» carece de estructura representativa —de cualquier tipo—, de independencia, de delimitabilidad, de determinabilidad a través de su propia estructura autónoma y de su capacidad para insertarse en cualquier esfera de objetividad con los otros miembros con los que pueda estar relacionado y convertirse así en «objetivo»: no es más que el infinito campo de acción del sujeto, que ha hecho de la norma la máxima de la acción interna, el interminable terreno de una resistencia siempre renovada a la norma; es, en sí mismo, forma, y sin forma y despierta solo en la oposición a la existencia *(Dasein)* —repetidamente rota y cancelada—; en el ideal de la razón práctica, en la santa voluntad, incluso esta existencia negativa ha sido destruida, la voluntad se ha vuelto «no objetiva». Por supuesto, precisamente por esta razón este estado debe ser considerado como irrealizable y la actividad pura del sujeto ético como un proceso inaceptable. En segundo lugar, la relación del sujeto criatural* *(Kreatürlichen)* con lo inteligible está ausente, ya que no es como su sustrato de acción que todo tipo de ser confrontado, de ser pagado, de tener que ser reconocido —como un objeto—, sobre el cual se basa toda estructura de objeto. Sería aún más erróneo concluir de la universalidad absoluta de la norma, de su «objetividad», que también tiene una naturaleza constitutiva de objeto, como es el caso de la aplicación condicional del valor teórico. Esta «objetividad» significa solo una referencia incondicional a todos los sujetos, siendo la máxima para cada uno de ellos la absolutamente necesaria. Pero la máxima es para cada sujeto una máxima de subjetividad: es a través de ella que emerge la personalidad ética, el «ser humano» en el

sentido de la ética; «antes» de su inclusión en la voluntad solo existía una confusión de forma y sin forma de inclinaciones e instintos criaturales *(Kreatürlicher)* que, en principio, no difieren de los impulsos correspondientes de los animales y cuyas diferencias individuales son completamente irrelevantes para la ética y, por lo tanto, no constituyen un sujeto. Esto sucede precisamente a través del acto de reconocimiento de la norma, a través de la sumisión a su materialización, de modo que la cualidad de su validez se revela más claramente en su naturaleza creadora de sujeto. El concepto de libertad, que se establece simultáneamente e inseparablemente con la puesta [en escena] del sujeto ético, se refiere precisamente a la suspensión de todo carácter objetual en la personalidad ética; y la consecuencia más tangible de esta estructura de la esfera ética en términos de contenido también puede formularse de esta manera: ningún ser humano puede ser tratado como un objeto, ya que cada uno (visto desde el otro) tiene la posibilidad y (visto desde sí mismo) el deber de incorporar la máxima de la ética a su voluntad: convertirse en lo personal, convertirse en sujeto.

En contraste con esta prevalencia del sujeto u objeto en la ética y la lógica, la estética establece un plácido equilibrio entre ambos. La nueva relación resulta necesariamente de la eliminación del concepto de infinito tanto del sujeto como del objeto. Porque el objeto de la conducta teórica, por más que se formule en detalle, es la infinita totalidad de las verdades; incluso la conducta teórica respectiva —también por esta razón, siempre más o menos empañada empíricamente, afligida por el sujeto— puede estar dirigida solo a un objeto determinado: su objetividad teórica, la posibilidad de que la afirmación del valor de la verdad que la describe, la expresa y la constituye, se haga partícipe, implícita, contiene la exigencia de la disponibilidad del objeto así alcanzado en el cosmos del mundo de la verdad pensado como una totalidad infinita, de modo que el objeto sobre el que se dirige el comportamiento reconocible es en realidad siempre el paradigma de todas las afirmaciones verdaderas. Esta infinidad del objeto resulta, así, en última

instancia, tanto en la tendencia a suprimir la subjetividad como en la transformación del comportamiento teórico real en un proceso infinito e inacabable. Pues un objeto así construido no puede estar frente a un sujeto —por muy finito que sea— de forma coordinada, ni una relación sujeto-objeto que surja de este modo puede tener más de una etapa, un paso de aproximación en el proceso infinito, es decir, nunca algo fijo y definitivo. Un sujeto puramente construido debe corresponder necesariamente al objeto infinito del teórico; y su grado de pureza, que se alcanza por la pureza de la construcción, y por lo tanto por la separación absoluta del sujeto real, denota la etapa del conocimiento alcanzado; su realización es inalcanzable en la realidad, pero como un objetivo y un concepto de límites no solo edificable, sino el ideal necesario, el único criterio posible de esta esfera. Por lo tanto se muestra sin excepción que, si en el comportamiento teórico se asumía una relación real sujeto-objeto y, en consecuencia, se abandonaba el camino de la construcción pura, el carácter puramente teórico del comportamiento debía ser trascendido: su sentido objetivo recibió un acento metafísico, y el comportamiento mismo, desde el punto de vista del sujeto, se transformó en un comportamiento ético o ético-religioso (por ejemplo, la θεωρία* de Aristóteles como objeto de la moralidad dianoética**). Aún más evidente es la imposibilidad de una relación sujeto-objeto para la ética pura en su concepto de infinito. Eliminando el problema de la consecuencia del acto ético, en la medida en que no esté en relación directa con el propósito y la actitud, el mundo objetivo de los objetos existentes está fuera de toda duda para esta esfera. La esfera misma se construye a partir de una serie infinita de actos aislados, siempre de nuevo —desde el principio en cierta medida— de carácter individual, donde el sujeto tiene que retomar la máxima ética en su voluntad en cada oportunidad de acción, y donde, para la evaluación de la naturaleza realizada o no realizada de la norma ética, solo se tiene en cuenta la actitud de esta única acción, como si fuera la primera y única. El concepto de infinito entra en su derecho a través de la distancia que necesariamente separa este acto

del ideal ético; que no permite que el sujeto, que en el acto ético se convierte en personalidad, deje que su subjetividad se coagule en sustancia, se sustancie, a causa de la unión normativa con el valor absoluto así creado, al ser inteligente, al «alma», y se «posee» a sí mismo en tal mundo. Con cada flexibilización o compactación de esta atomización normativo-procesal de la esfera (donde un «ser» del «alma» puede ocurrir solo como ideales, y la totalidad de las metas y el otro sujeto forzado a ello puede ocurrir solo en parte como ideal, en parte como condición de la acción), la ética es transcendida, convertida en metafísica de lo práctico, por lo que, por supuesto, su carácter puramente práctico se destruye inmediatamente y se transforma en contemplación metafísica (o cuasi contemplativa). Porque el sujeto puramente ético es un postulado utópico cuya realización él mismo y con él anularía toda la esfera, cuya construcción depende tanto de esta inviabilidad que, incluso, la distancia entre actitud y logro parece ser más el resultado que la razón de esta constelación *(Konstellation):* la voluntad santa es, en un sentido muy diferente, un término límite de la ética, como la conciencia en general de la lógica: esto se encuentra dentro de la esfera *(Sphäre),* todos fuera de su reino; esto no puede ser realizado, ser realizado-como-un-ser-pensado *(sein Als-realisiert-gedacht-werden),* pero la construcción de su realización es de la más alta importancia para la realización de la estructura inmanente de la esfera y más fructífero, que solo puede ocurrir negativamente en la esfera misma, solo como una medida de distancia, como realizado, como pensamiento positivo y concreto, exige un entorno *(Umwelt)* configurado radicalmente. La esencia de la esfera ética puede describirse mejor por la doble negatividad que rodea a la acción pura, ininterrumpida y siempre nueva e infinita del sujeto ético como motor y estructura: por el valor negativo de las inclinaciones y por la comprensión negativa de la esencia, del ideal. El postulado-flotante *(Schwebende)* del sujeto surge así de las direcciones y cualidades opuestas de las dos negatividades, ambas referidas al sujeto mismo: de negar la propia criaturidad *(Kreatürlichkeit)* por un lado y de no poder

pronunciar y de no-poder-poseer el propio ser en movimiento por el otro.

La confrontación estética entre sujeto y objeto (por la cual queremos tratar de manera uniforme, por el momento, el comportamiento creativo y receptivo) no parece conocer tal infinidad de creación abismal y, por lo tanto, parece acercarse al comportamiento «natural» del hombre hacia los objetos «vivenciados». Ya sabemos que esto no es más que una apariencia, pero tenemos que repetirlo en nuevos contextos para llegar al conocimiento correcto del objeto mismo a través del rodeo del análisis de la relación sujeto-objeto. Dijimos que en la esencia de la esfera estética es que ella y solo ella puede tener una relación sujeto-objeto en el sentido real. En términos más concretos, esto significa que solo en la estética existe un comportamiento del sujeto que corresponde a la norma de la esfera y la cumple, un comportamiento del sujeto que pretende ser un sujeto y no meramente una intención sobre la subjetividad, así como un objeto que le corresponde, que como un objeto determinado que se opone al sujeto tiene un objeto completo, es decir, que se deriva de su propia estructura legal, por cuya razón y estructura interior no es necesaria la inserción en un cosmos de otros objetos más allá de lo que es imprescindible, sí, cuya posibilidad destruiría en principio la puesta [en escena] del objeto estético. En pocas palabras, el sujeto estético se sitúa en el sentido estricto de la esfera *(Sphäre)* (las posibilidades trascendentes de transformación de esta actitud serán tratadas en la psicología postconstructiva) frente a una única obra de arte objetiva; el sujeto mismo es, en el mismo sentido estricto —bajo reserva de las posibilidades de variación a tratar en un lugar dado—, un sujeto que vivencia pura y directamente; esta determinación por sí sola anula la apariencia de un acercamiento demasiado grande a la realidad vivencial. Porque ambos conceptos —objeto estrictamente aislado, puramente aislado y autónomo y sujeto puramente vivencial— no pueden ocurrir en este nivel, como ya hemos experimentado *(erfahren).* Pero quizás la apariencia pueda permanecer como si la transición fuera solo gradual y la

realización, que la esfera estética de esta manera significa para la realidad de la vivencia, fuera simplemente su culminación interior, la conclusión culminante de sus aspiraciones inmanentes. Tiene sentido sacar esta conclusión, sobre todo porque el sujeto de la estética, a diferencia de la lógica y la ética, debe ser considerado como un tema real. Schelling ya ha sacado esta conclusión de esta comparación, aunque con otras condiciones previas y con otras consecuencias sistemáticas. Él dice:[2] «La filosofía alcanza lo más alto, pero trae a este punto solo un fragmento del hombre, por así decir. El arte trae *al hombre entero,* tal como es, [...] y esta es la diferencia eterna y la maravilla del arte». Hartmann ha contrarrestado simple y acertadamente esta opinión de que la fantasía, el órgano del arte de Schelling, es también un mero fragmento de todo el hombre entero; pero al hacerlo, ha pasado por alto el momento adecuado de la yuxtaposición de Schelling de la contemplación teórica y estética. Es importante darse cuenta de que el sujeto estético, en contraste con el sujeto construido de la teoría, es una totalidad real y viva y no un fragmento. Pero su comportamiento y por lo tanto su naturaleza interior no coincide con todo el «hombre entero», ni en el sentido de vivenciar la realidad, ni en el sentido de cualquier metafísica. La peculiaridad de este tema se revela más claramente cuando consideramos que su comportamiento es una vivencia normativa y traemos la paradoja de esta compilación a nuestra conciencia. Una vivencia que está íntimamente ligada a la norma también es conocida por la ética; de hecho, procede de la ética como «analogía de un hecho» (no necesitamos aquí ocuparnos de hasta qué punto la «vivencia» teórica de la «evidencia» es realmente una vivencia en su sentido teórico); sin embargo, esta vivencia de atención no es más que el requisito previo de un comportamiento ético-normativo, el comportamiento en sí mismo debe necesariamente, para poder cumplir con la

2 [*System des transzendentalen Idealismus. Sämtliche Werke,* ed. de K. F. A. Schelling, Stuttgart, Cotta, 1858, vol. III, secc. I, p. 630].

norma, estar alejado de cualquier cercanía a la vivencia. Aquí, por otro lado, la vivencia es el comportamiento normativo en sí mismo, cumple la norma, expresa su cualidad estética específica de validez. La paradoja inherente a esto no debe ser oscurecida en aras del verdadero conocimiento de la esfera estética. Kant[3] ya lo sentía claramente cuando habló de que todo aquel que encuentra algo bello exige a los demás que también lo encuentren bello; y «les echa la culpa si juzgan de otra manera y les niega el gusto, deseando, sin embargo, que lo tengan».[4] No obstante, en consonancia con la estructura de su sistema ya analizada y aún por analizar, el problema se sitúa más allá de la afirmación sobre el comportamiento estético y contempla la paradoja de que cada uno tiene que exigir la validez del valor estético para el otro, a pesar de que este valor, su carácter subjetivo, que no corresponde a la naturaleza de un objeto, no es capaz de una justificación objetiva. Aquí no solo se ignora el carácter estéticamente secundario de esta demanda, sino que se oculta la peculiaridad del propio comportamiento: la curiosidad de que el objeto estético exige de su sujeto asignado este tipo de reconocimiento, la vivencia pura. De lo contrario, el sujeto no puede convertirse en un sujeto estético, ya que el juicio «artístico» sobre una obra de arte, por «correcto» que sea, no puede establecer una relación sujeto-objeto estético, como tampoco puede justificar una afirmación «correcta» aunque teórica sobre una acción o actitud —propia o ajena— un comportamiento ético.

La vivencia normativa, en la que la obra se crea como una realización del valor estético, o en la que se recibe como tal, es el hecho de que el sujeto se orienta hacia un mundo perfecta-

---

3 Las referencias críticas recurrentes a Kant están determinadas por la opinión de que la *Crítica del juicio* contiene la semilla para resolver cualquier problema de la estructura de la esfera estética; que la estética solo debe dejar claro lo que está implícito allí y pensar hasta el final. Por eso el examen de este libro tiene una importancia metodológica tan decisiva.

4 [*Kritik der Urteilskraft.* Sección 7. *Werke,* ed. de E. Cassirer, Berlín, Cassirer, 1914, vol. 5, p. 282].

mente apropiado a las exigencias inmanentes de la vivencia, que se contrapone a su objeto normativo, la obra; para darse cuenta de su validez dentro de sí mismo, el sujeto debe conducir todo dentro de sí mismo a la intensidad más elevada, que se encuentra en la dirección de esta intensidad aumentada y pura de la vivencia, y debe mantener todo lejos de sí mismo, permitir que se hunda en la no-existencia, incluso en la impensabilidad, que no pertenece a esta corriente homogénea, o que incluso podría obstaculizar su curso. Sin embargo —o precisamente por ello—, el acento nominal del valor reside en la pureza de la vivencia como vivencia, en su no trascendencia de la vivencialidad y, en consecuencia, en el verdadero carácter de sujeto del sujeto que vivencia normativamente. La transformación que se lleva a cabo al orientarse hacia el valor estético del sujeto es, pues, una transformación que conserva su subjetividad, crea nuevas aglomeraciones y órdenes solo dentro de la inmanencia del sujeto, es una transformación material —vista desde el punto de vista del sujeto—: convierte al sujeto natural en un sujeto estilizado que, a diferencia del sujeto construido de la lógica y del postulativo de la ética, es una unidad viva que comprende la plenitud de contenido de las vivencias; una unidad que abarca la totalidad de la humanidad. En fenomenología, se describía en detalle el largo y abismal camino que va desde la aparente totalidad de la vivencia en el «hombre entero» hasta la totalidad verdaderamente realizada en el tema estético. El nuevo ser humano que, como sujeto normativo de la estética, como genio o como puro receptivo, se alcanza al final de este proceso, puede, en contraste con el «hombre entero» de la realidad vivencial, ser referido como «el hombre enteramente» —en relación con determinadas, determinadas posibilidades de vivencia que a priori corresponden a la totalidad de la realización—. El hombre «enteramente» significa entonces una reducción de las posibilidades de vivencias del hombre a órganos internos muy específicos de recepción del mundo (que, por supuesto, no son ni órganos sensoriales ni «facultades del alma»), que se han vuelto homogéneos en esta determinación, y a través de

los cuales la reducción de un mundo construido en relación con estos órganos, intrínsecamente unido a la totalidad, puede llegar a la vida realizada en su vivencia. Así que esta persona es sujeto, individuo, personalidad, ser humano en el sentido más actual de la palabra, porque en este ser su sujeto no puede emerger en absoluto, lo que de alguna manera sería su capacidad pura para la vivencia, de hecho, para toda la objetividad que se le presenta aquí, la vivencialidad pura es la categoría constitutiva indispensable y absoluta. Pero este ser-sujeto no le es dado, sino abandonado, aunque de una manera que hace del cumplimiento de la reducción el vehículo de la totalidad, que el estrechamiento de la subjetividad a través de la orientación homogénea unilateral a un objeto hecho posible por esta unilateralidad se convierte en la reclusión que lo abarca todo: a un microcosmos cuyo carácter cósmico —como ya se ha demostrado— se revela en el hecho de que todo lo que es posible desde sus principios constitutivos madura en él, que las categorías «posibles», «reales» y «necesarias» pierden en él el sentido de su carácter distintivo a través de una identidad perfecta.

El sujeto alcanza así su máxima subjetividad posible (*sub specie* de una determinada forma, sin embargo) en su relación con un objeto absolutamente apropiado para él. Aquí, sin embargo, podría surgir la cuestión, que no carece de importancia para lo siguiente, de si tal objeto asignado es absolutamente necesario para la realización de esta subjetividad; ya sea que no pueda ser mediatizada fuera de sí misma y dentro de sí misma por una productividad completamente autónoma y autocrática del sujeto, o reducida a lo ocasional, en el más alto sentido coincidente, aunque posiblemente la causa empíricamente más favorable de esta auto-realización. Esta pregunta también ha sido planteada en la fenomenología y respondida negativamente. El motivo decisivo de esta multiplicidad de razones entrelazadas es la idea de que la subjetividad abandonada, que no es idéntica al «hombre entero», solo podía expresarse a través de la acción interna y su logro, su perfección alcanzada en la contemplación estética se convertiría en el

concepto fronterizo de un proceso infinito. Cualquier autocontemplación, por otra parte, encontraría un objeto necesariamente inadecuado en el «hombre entero», lo que permite una inmanencia de vivencia solo en el caso de la subalternidad de la cualidad de la vivencia, el -con- tenido y la intensidad, o tendría que conducir la contemplación a niveles del Yo igualmente «no dado» y robarles de su naturaleza inmanente vivencial, por lo tanto de su realización directa en el sujeto «real» y de la no-expresión-sobre-sí-mismo. La constante —históricamente tan significativa— confusión de la conducta del sujeto estético con la conducta del sujeto religioso y «ético» se debe en gran parte al hecho de que, a estas subjetividades, por ser también «reales» y no «postulantes», y al mismo tiempo abandonadas y no dadas, así como también demandan un «cumplimiento vivenciado», se atribuyó la intensidad de la vivencia a la *sub specie* de inmanencia del sujeto; por lo que había que pasar por alto que cada una de esas inmanencias, si también se «cumple» en la «vivencia» (o al menos la forma más comprensible de su realización es una especie de «vivencia»), tiene la razón trascendental de su inmanencia en una vivencia trascendental, que por lo tanto no tiene por qué ser sujeto de trascendencia. (Piense en conceptos como el promotor de una unidad de vida en el sentido de Goethe). Kant, que también aquí vio la estética específica más claramente que nadie antes que él, sin embargo, capta reflexivamente la relación con el objeto: las categorías que construyen la subjetividad estética son constitutivas y universales solo para el sujeto; no pueden ser significativas para la naturaleza del objeto; tienen una mera generalidad subjetiva. La versión de la subjetividad estética, cuya justificación profunda, si bien relativa —más allá de su necesidad en torno al sistema de Kant— solo se revelará realmente más tarde, en el análisis del último afianzamiento de la estética en el tema, está dedicada a la afirmación de que una objetividad constitutiva-objetiva solo es posible a través de las categorías intelectuales de lo teórico. Dado que el motivo trascendental para el surgimiento de la estética es un anhelo «subjetivo» de una realidad apro-

piada para el sujeto, su cumplimiento debe tener también una naturaleza puramente subjetiva que deje intactas las propiedades del objeto. Así, sin embargo, en la base trascendental de la inmanencia de la vivencia, que lleva y construye la subjetividad pura de la estética, se habla de las propias fuerzas del sujeto, completamente independientes del objeto y utilizándolo solo como una iniciativa. Se requiere que el sujeto tenga tal posibilidad interior de completar la realidad que le es propia (vivencia *sub specie*) que su realización puede darse, por así decir, a cualquier objeto del mundo exterior sin su intervención. O debe asumirse que su estructura interna ya está en sí misma de acuerdo con estos requisitos, lo que, sin embargo, solo sería posible en una filosofía natural metafísica que pensaría los principios objetivos de la naturaleza misma en términos de la capacidad humana de comprensión y vivencia (o viceversa, que aquí termina de la misma manera); pero en el sistema de Kant esto es imposible de antemano, a pesar de las fluctuaciones ocasionales. La razón de esta suposición radica en la confusión del «hombre enteramente» de la estética con el «hombre entero» de la realidad vivencial. O, diciendo lo mismo, en la versión del comportamiento estético como algo concretamente uniforme, mientras que su uniformidad se fundamenta solo en las precondiciones abstracto-formales comunes de las posibilidades concretas de comportamiento que constituyen la verdadera estética; en resumen: en la interpretación errónea de la prioridad de Fiedler de las artes individuales (en última instancia: las obras de arte individuales) como portador de la estética unidireccional antes del concepto —teórico-filosófico— uniforme de arte. El hombre «enteramente» es, sin embargo, como sabemos, aislado, concebido sin un objeto asignado constitutivamente, nada más que una orientación hacia una realidad propia del principio de su reducción homogénea. En sí mismo, ser dirigido es algo completamente vacío, inalcanzable, ni siquiera exitoso hasta el estado del anhelo que se ha hecho evidente; solo puede cumplirse en el objeto, ya sea configurando el objeto mismo o enfrentándose a un objeto construido sobre los principios de su reducción

homogénea en la contemplación pura: en otras palabras, solo en relación con la obra de arte. Solo la reducción hace posible un objeto a medida, pero es precisamente la reducción lo que hace imposible que este objeto sea un producto de categorías reflexivas de sujetos que podrían asignarse «accidentalmente» a objetos aleatorios. No hace falta decir que estas categorías no pueden ser las categorías de conocimiento racional, por lo que es necesario que nunca puedan ser la base de afirmaciones objetivamente universales —que siempre son teóricas—; pero es igualmente evidente que la falta de este carácter constitutivo no tiene por qué hacerlos reflexionar en su propio campo, como formas de construcción de la objetividad estética.

Al contrario: la total autonomía y extrañeza de cualquier objetividad teórica con la que las categorías estéticas establecen y construyen su objeto, haciéndolo, en su forma actual, inexpresable para la teoría, es precisamente la base de la naturaleza constitutiva de las categorías estéticas y por lo tanto de la autonomía del área de valor estético. Porque la oposición de Kant a la contemplación teórica con sus categorías de intelecto y a la contemplación estética del «hombre entero» viviente en su conjunto —lo que parece posible solo en el caso de Kant— solo puede, por tanto, elevarse a la validez universal subjetiva de sus afirmaciones sobre la vivencia de la «belleza» en las categorías reflexivas a nivel de la *Crítica del juicio*, presupone la configuración teórica de los objetos y la estructura de los objetos que esta genera como completada y válida. En efecto, todo este problema surge solo como una especie de retorno del valor objetivo y universalmente válido —pero a costa de abandonar el valor sensiblemente significativo y extrasensorial de los propósitos orientados hacia el hombre y, por lo tanto, demasiado estrecho— del cosmos de la objetividad teórica en una realidad de proximidad a la vida y a la «humanidad» (en el sentido más amplio de la palabra). Sin embargo —y este es el factor decisivo—, manteniendo la objetividad teórica (y ética), como posiciones conquistadas cautivas en las que cualquier otra posición sobre el valor y la configuración de su objeto debe ser medida; mientras que en la justificación

de las esferas teórica y ética no se consideraba naturalmente como una contradicción que las categorías de intelecto en la ética no pudieran en absoluto atribuir solo un significado relativo a las ideas de la razón en la teoría. Solo cuando se mantiene la objetividad teórica —aunque tácitamente, pero válida— es necesario volver a la subjetividad como un retorno al «hombre entero» de la realidad vivencial; y que solo una estructura de objeto reflexivo puede corresponder a este nivel del tema, aparecerá como algo natural en todo lo que se discute aquí. Pero debe parecer igualmente evidente que este tipo de retorno no puede justificar una esfera de valor, que el tipo de retorno ya presupone la heteronomía última del área así creada y no puede ser compensada por ningún movimiento hacia la autonomía, por muy profundo y espiritual que sea. Para el establecimiento de una esfera de valor verdaderamente autónoma solo se puede llevar a cabo sobre la base de la suposición de que su valor guía no puede ser derivado; cómo puede integrarse toda el área de valores, como un todo, en el sistema de valores es, en comparación, una cuestión de importancia secundaria, principalmente porque su respuesta requiere una dimensión completamente nueva de la cuestión. Si, por lo tanto, cuando se funda una esfera, cuando se busca su estructura de objeto específica, se establece otro valor como válido, es decir, si ya determina la objetividad, es decir, si la investigación no comienza completamente desde el principio, a partir de la «realidad original» de la esfera, es imposible llegar a nada más que a objetos reflexivos o metafísicos, dependiendo de si la investigación, de acuerdo con el tipo de objetividad que se supone que es válida, se mueve en la dirección de la realidad vivencial o más allá de la esfera que se presupone. En el caso de Kant, donde se asumió la estructura teórica del objeto, el movimiento retrógrado debe dirigirse al «hombre entero» de la realidad vivencial, más allá del hombre «enteramente» de la estética que realmente se busca, donde, como resultado de la subjetividad inapropiadamente elevada, el objeto tenía que aparecer meramente reflexivo.

La orientación teórica de la estructura del objeto en la estética de Kant también se refleja en el hecho de que el objeto

aparece sistemáticamente en conexión con otros objetos y no como el objeto aislado requerido de la estética. Sin embargo, no faltan enfoques que se muevan en esta dirección, solo que no pueden conducir a lo realmente estético, ya que su impulso es también meta-estético, ético; nos referimos a toda la doctrina, muy significativa, de la «indiferencia» del comportamiento del sujeto estético. Esa indiferencia tiene una intención sobre el aislamiento de los objetos y los alcanza incluso en lo que Kant llama «belleza libre» *(pulchritudo vaga);** Sin embargo, la configuración de un objeto aislado que se lleva a cabo aquí es puramente negativa: «no presupone un concepto de lo que el objeto debe ser»:[5] es, pues, una abstracción, una renuncia a la estructura teórica del objeto (tácitamente considerada como la única constitutiva), porque de lo contrario «la libertad de la imaginación, que juega en la observación de la figura, por así decir, solo se vería restringida».[6] Sin embargo, tan pronto como la objetividad no es ignorada, sino más bien incorporada a la vivencia estética (belleza adherida, *pulchritudo adhaerens*),** se debe buscar un «ideal de belleza»; «debe haber alguna idea de razón basada en ciertos conceptos, que a priori determina el propósito sobre el que se basa la posibilidad interna del objeto».[7] Esta disolución del aislamiento del objeto estético y su inserción en un cosmos coherente, cuya tendencia ética es aún más evidente en la doctrina de la sublimidad, se basa en la posición intermedia que Kant ocupa en la vivencia estética, asigna el acto de indiferencia como una etapa intermedia entre el interés sensible de la realidad vivencial y el interés moral de la esfera ética. «Lo bello ya está ante nosotros para amar algo, incluso la naturaleza, sin interés; lo sublime, apreciarlo, incluso en contra de nuestro interés (sensible)».[8] La belleza y el acto de indiferencia que la

5 [*Loc. cit.,* p. 299, § 16].
6 [*Ib.*].
7 [*Ib.,* p. 303, § 17].
8 [*Ib.,* p. 340].

produce son, pues, una especie de descanso del alma en el camino hacia su verdadero hogar, hacia la moralidad: un alejamiento de los intereses de la vida sensible y un todavía no convertido en interés por el bien. Debido a esta naturaleza fluctuante e interiormente dependiente del acto decisivo, la indiferencia no es capaz de aislar los objetos sobre los que se dirige en el sentido exigido de la estética, para prestarles su propia objetividad: los objetos son reflexivos en la medida en que la intención se dirige hacia la naturaleza, desde cuyo contexto no se enfatiza completamente, sino solo —en «observación subjetiva»— en relación con el sujeto vivencial, por lo que pierden su objetividad o trascienden su naturaleza puramente estética a través de su objetividad; si la intención es sublime, también lo es «el placer [...], aunque solo sea *negativamente*»,[9] el objeto estéticamente establecido es aún más un mero incentivo para trascender; su aislamiento, si es que lo hay, es solo un trampolín para la disponibilidad en el cosmos realmente constitutivo de estos objetos: en el reino de las ideas racionales reconocidas por el comportamiento ético.

Y, sin embargo, aquí se ha dado el paso decisivo hacia la búsqueda del objeto estético: el acto de indiferencia no significa, en última instancia, otra cosa que la intención de la vivencia sujeta a un objeto propio de la vivencia pura. El hecho de que este objeto sea un objeto totalmente aislado, único, sacado de cualquier contexto concebido solo como posible, es en realidad solo el lado de esta puesta [en escena] determinada por el objeto. Porque si había que determinar como signo del ser, como definición de este comportamiento, que la inmanencia perfecta de la vivencia pura debía ser preservada, entonces la incapacidad de ir más allá del objeto es solo el aspecto subjetivo de la forma en que el objeto está puesto [en escena] *(Objektsetzung):* que el objeto —en la puesta [en escena], para la validez de puesta [en escena]— está pensado a ser el único más existente. Es un objeto independiente en un sen-

9 [*Ib.,* p. 341].

tido muy radical de la palabra: es, como único objeto, en última instancia solo relativo, y solo significa —en el sentido de Husserl — tanto «que podemos registrar este contenido de forma idéntica en nuestra imaginación con una variación ilimitada (más arbitrario, no negado por ninguna ley fundada en la *esencia* del contenido) de los contenidos conectados y siempre dados»; pero «lo presentamos […] inevitablemente en un contexto, el contenido sobresale de un fondo objetivo que aparece junto, se da inevitablemente con diversos contenidos finales al mismo tiempo y también se acuerda con ellos de cierta manera».[10] Esta conexión de todos los objetos imaginados es la específica del mundo objetivo teórico-constitutivo; se basa en el hecho de que la totalidad de los objetos teóricos, pensados para ser realizados, es al mismo tiempo el cumplimiento real de la objetividad específica de los objetivos individuales, que «realmente reconocido» solo podría estar en un sistema completo de todo el conocimiento posible. Por el contrario, la totalidad o sistema de objetos posibles para el comportamiento estético es algo derivado, ajeno o secundario, que deja intacta la objetividad de los propios objetos; más bien, pueden recibir su realización estética solo como objetos aislados de actos puramente estéticos, por lo que la intención se decide en el sentido de que se dirija hacia un solo objeto fijo. La reducción homogénea al órgano de frente al objeto deseado hace que sobre todo toda la «realidad», que no puede ser relacionada con ella, se hunda en la nada; y esto debe ser entendido como un conjunto de no existencia en un sentido bastante radical y literal, es mucho más que un conjunto «entre paréntesis» en el sentido de Husserl. Esto, sin embargo, ya destruye completamente la estructura objetiva de la «realidad» «natural» o teórica, ya que el principio de selección de esta reducción es completamente indiferente a cualquier tipo de objetivo. Y el grado de vivencia restante, que se ha convertido en

10 [*Logische Untersuchungen,* 2.ª ed., Halle, Niemeyer, 1913, t. II, 1 parte, p. 235].

homogénea, se convierte en el «material» para las fuerzas constructivas que ahora están surtiendo efecto, es decir, para el sustrato de configuración, cuya propia naturaleza solo puede ser tomada en consideración en la medida en que pueda estar de acuerdo con la voluntad de conformación que está en juego. Esto significa, sobre todo, lo que Fiedler ya ha enfatizado más firmemente y cuya importancia también ha sido enfatizada en la fenomenología, que el comportamiento estético en sí mismo, como reducción homogénea, como «disposición», es capaz de ser solo posibilidad negativa y mera condición, pero no producir razón de la relación sujeto-objeto estético: que a través de la reducción homogénea solo se logra la desintegración de la realidad natural, pero no sin más la formación estética de los objetos. Esto se hace comprensible por la manera en que el objeto estético se sitúa como un objeto aislado fuera de cualquier «contexto» o «medio», al mismo tiempo que se aclara la peculiaridad de esta puesta [en escena] en contraste con los correspondientes actos teóricos y éticos. Donde los objetos, como en la teoría, se encuentran en un «medio», en una «esfera», el acto que corresponde a la disposición estética es una confrontación con esta esfera, una indeterminación «mía» de algo que debe ser asumido para ser descubierto en esta esfera; el verdadero devenir teórico del acto es, por lo tanto, solo un inmanente que pone fin a esta conciencia inicial, solo un devenir más claro, más puro y más consciente de todo lo que se pretendía en el acto original; lo decisivo, la entrada en la «esfera», ya está hecho. Y en el acto original de la ética, los dos sujetos han venido a través de la propia puesta [en escena] ética; el «salto» se encuentra aquí —tan claramente visible como en la teoría— antes de la entrada en el área de valores: la entrada en sí misma es el salto. En la estética, en cambio, la intención de la disponibilidad es crear un objeto aislado e incomparable, separado de cualquier contexto, medio o esfera; por lo tanto, debe estar terminado y completado, de modo que la disposición a rendirse a él encuentre su cumplimiento en esa entrega, o debe ser creado por el sujeto.

En esta iluminación, el proceso creativo aparece como un extraño entretejido de actividad y contemplación, como una actividad cuya tendencia es exponer un mundo objeto para la contemplación (la visión), subjetiva y metasubjetivamente *(subjektiv-metasubjektiv)* abandonado a ella, como una totalidad (obra) real y autocontenida que está fuera de ella. La orientación de este acto es siempre sobre un objeto completamente aislado. El creador, sobre todo en el sentido metafísico, según su intención, es siempre solo el creador de una obra, que le preserva su carácter presentándose ante él, en la visión, como un mundo independiente de las relaciones formales que se han compuesto para vivenciar realizaciones; cuya aplicación objetiva como obra —el sentido de logro creativo— posee el criterio decisivo para su supervisión. El Receptivo, también, solo es capaz de realizar un comportamiento estético en su vivencia si es confrontado con su objeto como el único posible o —mejor dicho— el único conjunto, el único real: si solo aparece el pensamiento de la posibilidad de otro objeto, lo que necesariamente debe suceder, si se da la posibilidad de una conexión en la que este objeto se encuentre o en la que pueda ser insertado, entonces se abandona la inmanencia de la vivencia: la transición surge ya sea en una corriente final de vivencia, que puede ser inmanente o trascendental, o en un reconocimiento, etcétera. Comportamiento; el comportamiento se remonta a la realidad de la vivencia o a otra esfera de valor. En estos casos, la objetividad de la «realidad natural» (o la posiblemente implícita ética, lógica, etcétera, objetividad) está en el mejor de los casos «entre paréntesis»; la tendencia de tal mera disposición, no dirigida a un objeto único y acabado —la indiferencia de Kant, por ejemplo—, a cumplir su propósito, o bien no puede golpear ningún objeto y, por lo tanto, debe desembocar en un vacío, o bien se ve forzada a restablecer los otros tipos de formaciones objetivas —de manera poco clara— y a dotar a los objetos creados de esta manera de ingredientes *(Zutaten)* «subjetivos» destinados a ser estéticos. Esta objetividad es, pues, un reflejo, o una mezcla de objetividades de diferentes esferas, que deben tener siempre

un acento metafísico. Pero la inmanencia que se exige aquí es tan fuerte que ni siquiera tiene un acento polémico en la realidad «excluida». Mientras que en la vivencia religiosa la cualidad de la superioridad de la realidad religiosa vivenciada, la realidad mística, etcétera, en comparación con la ordinaria, pertenece al significado de la vivencia misma, esto está muy lejos de la esencia de la vivencia estética, debe estar muy lejos de ella, ya que toda comparación que enfatiza los valores relacionaría el objeto estético con el que se le compara y, por lo tanto, destruiría su integridad. (Que la llamada vivencia «natura»-del artista —con los acentos psicológica y fenomenológicamente importantes de la posición más «alta» o más «profunda» de la «naturaleza» en contraste con el arte— no anula la inmanencia de la conducta creativa, ha sido mostrado en la fenomenología. Receptivamente, significaría la destrucción del comportamiento estético, porque la vivencia de la «naturaleza» receptiva no puede tener ninguna intención sobre la obra y al aplicar una medida ajena a la obra no solo traería un movimiento trascendental al comportamiento, sino que al mismo tiempo lo teorizaría. Las peculiares estructuras objetuales que surgen de estas actitudes —especialmente por la receptividad del artista a las obras desconocidas— serán investigadas en la psicología postconstructiva).

Con todo esto, la independencia de la obra solo se reconoce negativamente, solo que se la saca de la realidad, hasta cierto punto, solo su calidad tal como está «enmarcada». Más esencial que este distanciamiento de todo lo «ajeno al mundo» es la estructura interna, que el objeto estético recibe como un lado positivo de esta situación: el carácter de microcosmos de la obra de arte. Porque la exigencia que la inmanencia de la vivencia pone sobre su objeto realizador presupone su aislamiento como condición previa negativa, pues solo cuando no se coloca al lado y por encima de él, puede vivenciar no ir más allá del objeto así establecido, sino que la posibilidad positiva de realización debe estar fundada en la estructura interna del objeto mismo: la inmanencia de la vivencia no debe ser la consecuencia de la mera incapacidad de salir, sino al mismo tiem-

po y esencialmente de la voluntad de no salir; su necesidad de justificar en el carácter de la vivencia como vivencia normativa es interna, ontológica, siguiendo la esencia de la relación sujeto-objeto, que no puede tener lo exterior en sí misma. El término microcosmos se ha aplicado a menudo y con razón a la obra de arte, pero su significado tiene una ambigüedad condicionada por el origen de este término en la filosofía mística natural, y que debe ser eliminado para que quede claro el verdadero carácter del nombre. Cuando la obra de arte se llama microcosmos, ese es su carácter cósmico: que es una totalidad autocontenida, realizada y autosuficiente que debe esta inmanente autoabundancia a sus límites puramente internos; límites que no tienen barreras en sí mismos, ya que no significan nada más que designaciones para el máximo de realización interior y autoexistencia interior que eran a priori posibles en este mundo y se han convertido en realidad. Estos límites no designan la línea donde la alteridad comienza o puede comenzar, sino que conducen a los inmanentes que surgen de la idea de la obra y de ella de los puntos culminante y exclamaciones necesarias y con ellos al centro de su mundo. No existe tal cosa como un mundo que necesite ser demarcado de él: ese es el significado de estos límites, por eso son límites verdaderamente inmanentes, límites que pertenecen a un cosmos. El hecho de que la obra se llame microcosmos proviene de una dimensión completamente diferente de su contemplación: de la comparación de la idea de la obra con la idea del universo, en la que, sin embargo, solo el carácter formal abstracto de la obra puede ser utilizado para la comparación; el paralelismo que resulta de la yuxtaposición del macrocosmos y el microcosmos solo se refiere a las dos estructuras formales, y el contraste de lo grande y lo pequeño es más probable que oculte cualitativamente la incomparabilidad cualitativa, para compararla con lo homogéneo, que para enfatizar la verdadera diferencia. El microcosmos de la filosofía natural, por otro lado, se basa precisamente en la idea de la similitud interna entre macrocosmos y microcosmos: su tarea es utilizar la igualdad interna de la naturaleza de ambos complejos para profundizar

y ampliar el conocimiento de ambos. La idea del microcosmos natural-filosófico presupone la homogeneidad del universo, ya que una de sus funciones decisivas es eliminar la separación de la realidad sublunar y superlunar,* descubrir los mismos principios de tarea y dinámica en todas partes y llevarlos a la conciencia. No hace falta decir que el carácter cósmico de uno de los dos debe ser anulado por esto; dependerá de la última posición de la metafísica en cuestión, a la que asigna prioridad y por lo tanto verdadero ser cosmos. El otro «cosmos» es solo en el sentido impropio, solo alegóricamente; es solo en la medida en que todos los principios del otro se repiten o se reflejan en él, en la medida en que es una imagen del verdadero cosmos. El carácter microcósmico de la obra de arte —pensamiento a nivel filosófico de comparabilidad con el universo, por lo tanto, ya meta-estético—, por otro lado, es simbólico y formal, no alegórico y de contenido; es un microcosmos, porque es también un cosmos, porque las formas que lo constituyen le dan también un carácter absoluto, una perfección interior y un inmenso cumplimiento de todas las posibilidades establecidas. Sin embargo, solo puede ser un microcosmos porque no tiene nada en común con el universo —aparte de esta similitud formal abstracta—. No solo la autosuficiencia *(Autarkie)* de sus formas constructivas le impide adoptar cualquier «contenido común» —que tendría que ser adoptado como ya formado para ser «común»—, sino que las formas mismas no pueden tener nada en común con las del universo excepto la idea abstracta de lo absoluto, sí, para poder realizar algo igualmente absoluto en lo completamente heterogéneo, debe ser radicalmente diferente de estos y, en su naturaleza concreta-formal, completamente incomparable con ellos.

El lado positivo de esta incomparabilidad de las obras se expresa en su absoluta supervisión. Esto supone grandes dificultades para la expresión conceptual de su naturaleza, ya que cualquier disposición de la que no pueda eliminarse del todo el acento de la inserción en un contexto puede significar fácilmente una logización. Incluso la paradoja de la obra, su designación como lo improbable, incluso lo imposible, como el

milagro por excelencia, tiene tal connotación de comparación: hablando puramente desde lo estético, este «milagro» tiene un ser simple y evidente, inmóvil. Además, este objeto central extremadamente aislado de la estética parece ser menos separable de las actitudes subjetivas asignadas del sujeto que la correspondiente construcción teórica de la imagen sensible, menos aislada. Una frase en sí misma, por ejemplo, es falsa, es decir, en su aplicación normativa nunca es «producida» por un acto de sujeto, mientras que incluso un creador es atribuido normativamente a la propia obra; la frase en sí misma permanece totalmente indiferente a la memoria, incluso a la capacidad de recordar, mientras que la posibilidad de efecto se establece junto con la idea de la obra. Sin embargo, la objetividad del objeto estético es absoluta, pues el vínculo inquebrantable con la vivencialidad, cuyo componente es la necesidad de esta asignación temática, significa para la obra solo una cierta cualidad de validez. La vivencia es solo el material a partir del cual se construye su mundo interior autosuficiente y autoimpuesto, y no es absorbida por las formas constructivas de la obra, no «rodeada» *(umfasst),* no «extinguida» *(vertilgt),* sino que debe florecer en ellas en su propia vida, es precisamente la realización de esta inmanencia y objetividad absolutas. Y también la concepción normativa «ser originario», el concepto asociado del Creador, solo aumenta su carácter de objeto para este creador (muy por encima del salto tratado en fenomenología y aún por analizar más adelante, que separa al creador de la obra): la obra debe su objetividad a sí misma. Sería la «producción» de la obra solo algo aparente, solo un remanente antropomórfico o un ser arrastrado a la subjetividad desde su presencia espacial e intemporal —cómo se puede entender y se ha entendido a menudo la «producción» del conocimiento—; si la creación fuera una especie de recuerdo, una especie de reflexión sobre este ser presente, sobre el ser *(Da-Sein)* trascendente de la obra antes del proceso de creación, entonces su inmanencia se cancelaría de nuevo. Si Schopenhauer quiere así justificar la sublime objetividad del arte por el hecho de que en él el sujeto como sujeto debe ser apa-

gado para lograr la «pura objetividad de la visión», «que [está] condicionada por él, que uno ya no es consciente de sí mismo, sino solo de los objetos vistos, de modo que la propia conciencia queda solo como portadora de la existencia objetiva de esos objetos»,[11] le da a la vista misma una alta objetividad —metafísica—, pero al mismo tiempo cancela la objetividad autónoma del objeto. La objetividad se funda entonces en un exterior, en su conexión con el mundo de las ideas, y él mismo se convierte en el medio y el camino para lograr esta conexión. «En consecuencia [...] toda mi visión del arte, su propósito es facilitar la comprensión de las *ideas* del mundo»,[12] dice él en resumen. Sin embargo, el carácter microcósmico de la obra de arte exige que justifique su objetividad exclusivamente de sí misma.

¿Cómo es esto posible? Si la obra no debe ser absolutizada a través de esto en una entidad metafísica —que no solo está lejos de nuestra manera de ver las cosas, sino que también está siempre lejos de las formaciones sistémicas que emanan de otras condiciones previas, que deben más bien tener la tendencia a ir más allá de la obra a través de la puesta [en escena] metafísica de la estética central—, si queremos mantenernos en el nivel de la teoría de valores y considerar la estética como nuestra propia área de valores, esto solo puede significar una cosa: que en lo estético, valor y la realización del valor coinciden; que aquí no se trata de actos (como en la ética) ni de construcciones de sentido «ideales» (como en la lógica) a las que «se adhiere» un valor trascendente y absoluto (o sin valor) y que, como realización del valor, son correspondientemente valiosas o desprovistas de valor, sino que en cada uno de los objetos individuales que se han convertido en objeto de la estética, se trata del valor trascendente y absoluto y guiado de la estética misma. Porque en este nivel, en principio no metafísico, solo el valor puede ser una *causa sui** en relación con la

11 [*Die Welt als Wille und Vorstellung,* ed. completa por E. Griesebach, 2.ª reimp., Leipzig, Reclam, vol. II, p. 434].

12 [*Ib.,* pp. 478-479].

validez, todo lo que se le ha asignado, todo lo que pretenda serlo solo puede reivindicar validez a través de su mediación. Como resultado, sin embargo, la paradoja de este hecho estructural parece ser más absurda que ser elevada. El problema se centra esencialmente en la pregunta aparentemente sin respuesta: hasta ahora siempre se ha hecho hincapié en la perfecta inmanencia de la obra de arte y es precisamente aquí donde se aprecia su característica más distintiva de todas las demás formas de imagen sensible; pero ¿cómo se puede unir esta estructura con el hecho de que, en esta inmanencia perfecta, es el valor trascendente en sí mismo? Para que esto sea completamente comprensible, es necesario reflexionar sobre la naturaleza específica de la trascendencia en la estética y elaborarla con mayor precisión. El denominador común de todos los conceptos de trascendencia, sea cual sea la esfera de valor a la que pertenezcan, está más estrechamente determinado por la trascendencia del sujeto, por lo que naturalmente no se debe pensar en lo «natural», en lo real, sino en el sujeto que pertenece a la esfera. La trascendencia del sujeto del valor principal transforma su relación con el sujeto normativo en un supuesto trascendental, el modo de validez a través del cual se fundamenta la estructura y la construcción de la esfera. Hay que reconocer que aquí no basta con la mera puesta [en escena] de la trascendencia, sino que su esencia debe tener una relación necesaria y determinante desde el punto de vista de los costos con el sujeto normativo de la esfera. Para la esfera ética esto ya ha sido analizado con harto detalle en los escritos de Kant, Para lo teórico, tanto por él mismo como por sus sucesores, probablemente de forma más concisa por Rickert y Lask, analizados con tanto detalle que debe bastar la referencia a ellos; para lo estético, es necesario examinar aquí en qué consiste la trascendencia del sujeto por excelencia en la obra y cómo esta trascendencia se conecta con los sujetos normativos de la estética (el creador y el receptor) de tal manera que la validez de la obra para ellos se convierte en la supuesta trascendencia, que es solo a través de esta intención que tanto su intención sobre la obra como la obra misma pueden ser comprendidas en su objetividad.

La fenomenología del creador nos mostró —entre otras cosas— el surgimiento y el gradual devenir positivo, puro y sustancial de la subjetividad creadora. Vimos entonces que la etapa del naturalismo presentaba este problema, sin duda como un contraste escarpado e irreconciliable entre la subjetividad creativa y el «mundo exterior», que era ajeno a ella y que se esforzaba en vano por «representar» o «imitar»; que la esencia del naturalismo consistía en la existencia trascendente de la objetividad y, precisamente por ello, no podía desarrollar el comportamiento normativo-creativo ni la relación sujeto-objeto estético. De este dualismo irreconciliable salió la forma de la obra creadora de objetos y su portador fenomenológico, el genio, con la *harmonia praestabilita** inherente a ella y perteneciente a su definición de forma vivencial y forma técnico-artística. Porque la consecuencia fenomenológica de esta naturaleza del genio tenía que ser una relativización siempre flotante de la subjetividad y la objetividad, buscando el equilibrio y la identificación, donde los dos principios a partir de los cuales se forma el proceso de formación del genio, la visión y la tecnología, pudieran ejercer respectivamente su función de principios subjetivos u objetivos, de modo que siempre apareciera un principio como el de la objetividad, el otro como el de la subjetividad, y el vínculo en esta puesta [en escena] de cambio arbitrario consistía únicamente en el hecho de que tomar un principio como subjetivo significaba necesariamente convertirse en el objetivo del otro. Solo a través de esta relativización se ha hecho posible la actividad productiva real sobre la obra, sobre la obra cuya esencia existe como «realidad utópica», como realización final e inmanente de la vivencia pura en la identidad de subjetividad y objetividad. Pero la actividad solo se ha hecho posible, solo se ha convertido en una intención clara y decidida sobre la obra, es en sí misma un proceso infinito y en principio inacabable, que —desde el punto de vista del sujeto creador— debe terminar con un simple «abandono» *(Aufgeben)* del trabajo *(Arbeit);* pero objetivamente hace la obra completa, autosuficiente, que lleva a la subjetividad y la objetividad a la identificación. Nuestra pregunta actual se refiere, por tanto, al momento en que se funda-

menta la naturaleza de la obra, trascendente para el sujeto creador. La trascendencia del momento objetivo fue el problema fenomenológico de la etapa naturalista: la trascendencia de la objetividad tenía que llevar al problema de la «imitación» y, por tanto, a la autosupresión del arte; el genio es genio precisamente porque la cuestión de la objetividad trascendida por el sujeto ha dejado de ser una cuestión de su posición sobre el mundo y la obra, porque, como resultado de la *harmonia praestabilita* que acabamos de subrayar, ha incorporado el «objetivo», el «exterior» como su posesión más íntima y subjetiva en sí mismo. La objetividad de la obra es, pues, solo un aspecto de su inmanencia: es el lado de la relación normativa sujeto-objeto determinado por el objeto como condición de la posibilidad de cumplimiento, en el que el valor trascendente no puede ser buscado por esta misma razón, porque su esencia presupone ya la validez del valor y, por tanto, su trascendencia, porque esta objetividad, precisamente como objetividad, totalmente «relación normativa», está totalmente impregnada de categorías constitutivas inmanentes.

Por lo tanto, el «lugar» donde se puede captar la trascendencia solo puede estar en el concepto mismo de subjetividad, pues pronto se hará evidente que la identidad del sujeto y del objeto se puede buscar en la obra, en la que también se puede encontrar el hogar estructural de la trascendencia, que en relación con este problema significa lo mismo. La trascendencia del sujeto es pura subjetividad: un estado de la autoperfección puramente interna del sujeto, que ha superado todo apego a lo «exterior» —a algo que, incluso a través de su mero papel de sustrato en la actividad subjetiva perfectamente interna, se le podría dar incluso un mínimo de independencia alienada con el sujeto—. Una vez que se formula la esencia de la subjetividad totalmente pura, su destino como trascendente parece menos paradójico. Porque es evidente que tal estado de subjetividad no solo no es mentalmente realizable, sino que, como estado estructural de subjetividad, ni siquiera es concretamente imaginable. Así de fuerte es la existencia de la subjetividad ligada por su propia naturaleza a la existencia *(Dasein)* de los objetos

que tiene enfrente. Sí, más bien parece como si toda esta formación fuera una construcción arbitraria, algo que ni siquiera estaría como un concepto límite, como un objetivo final trascendente en la línea de la realización de la intención de la subjetividad pura. Pero si reflexionamos sobre la relación de la «realidad utópica» con la subjetividad correspondiente, queda claro que el carácter «utópico» de esta «realidad» consiste precisamente en su penetración del sujeto, que contiene un mínimo de extrañeza, hasta el punto de poder constituirse como algo independiente, como algo opuesto al sujeto en primer lugar. Así, el proceso de la actividad artística, entendida fenomenológicamente como un deseo constante de exterminar toda objetividad extraña al sujeto, para poder golpear sin transición a una objetividad completamente separada del sujeto en la obra terminada, pasa a una nueva iluminación: la actividad artística, y mucho menos su transformación en lo contrario, más bien su continuación directa, su conexión consistente. Sin embargo, se basa en la naturaleza —a priori— del tema que solo se puede renunciar a su realización como una tarea infinita y su realización solo se puede lograr como un salto, como la puesta [en escena] de un objeto absolutamente independiente de él. La obra es, pues, en el doble sentido de Hegel (más que conservador y más que genial), la supresión de la actividad artística, es menos su objetivación que su auto-determinación, su subjetivación, si se nos permite la expresión peculiar. La obra es una productividad pura, autoimpuesta, tan introvertida que la actividad deja de contener la producción del contenido —necesariamente relativamente alienado por el sujeto—, para ser una actividad sobre algo que se convierte en una «creación eterna» en la que la energía productiva y lo producido llegan a la identidad completa, a la indiferencia absoluta, en la que el sujeto y el objeto coinciden.

Esta determinación del valor estético parece entrar en una cuestionable proximidad a la intuición intelectual y alejarse de toda su problemática metafísica, pero es precisamente esta aparente proximidad la que ofrece la posibilidad de clarificar el valor puro, libre de metafísica de la obra. Porque lo que es realmente común en ambos no es más que la unidad exigida y

completada de sujeto y objeto con la consecuencia estructural de que todos los opuestos resultantes de su dualidad deben ser disueltos. Y aunque este acuerdo es meramente abstracto-formal, y que por lo tanto debe dejar de ser formalmente una analogía real tras un análisis más profundo, la apariencia es tan cautivadora que ciertamente fue uno de los motivos importantes para poner la estética en una conexión muy estrecha con la metafísica y para ver el «Organon» de la metafísica en el arte. La diferencia radical entre los dos se revela en los motivos esenciales que conducen a ellos. El motivo que lleva a la exigencia de la intuición intelectual es, por un lado, la urgencia de un conocimiento absoluto, es decir, libre de condiciones, que, por esta misma razón, por otro lado, pone fin a la volatilización epistemológica de la subjetividad y al sujeto que se ha convertido en ser, el verdadero ser del Absoluto, que es proporcionar el ser Absoluto. La identidad de sujeto y objeto en la obra, en cambio, es la perpetuación, el devenir absoluto, de la propia puesta [en escena] que viene de la subjetividad más pura; una anulación tal de su «arbitrariedad» que debe atenerse a todo acto subjetivo como tal, que se convierte en objetivo precisamente como arbitrariedad. La intención, por lo tanto, no se dirige a lo absoluto, sino a esa esencia de la puesta [en escena], que hace que la cuestión de lo absoluto carezca de sentido, a un nivel de validez en el que no puede ocurrir en absoluto. Algo absoluto debe ser alcanzado, pero de ninguna manera lo absoluto, sino una esfera en la cual lo absoluto no puede ser pensado ni vivenciado, en el que solo existe lo último, en sí mismo perfecto, independiente el uno del otro, del otro y del «mundo exterior», la objetividad de cualquier tipo (a la que pertenece entonces también lo absoluto), complejos no relacionados, más allá de los cuales solo es posible salir de toda la esfera. Esto, sin embargo, también da un significado diferente a la exigencia de que el sujeto y el objeto coincidan en cada uno de los dos casos. El carácter metafísico de la intuición intelectual es también evidente, entre otras cosas, en el hecho de que su concepto de sujeto, aunque enfatizado de manera diferente en los diversos sistemas, se encuentra al final

de una línea de intención diametralmente opuesta a la del conocimiento. Mientras que para la realización de los fenómenos el sujeto se desvanece en la dualidad funcional de sujeto y objeto a un concepto de frontera irreal, aquí se volverá «real» de nuevo, porque solo de esta manera su devenir en uno con la realidad absoluta puede abrir el acceso al mundo de lo absoluto. Un sujeto «real», por el cual de ninguna manera se entiende al «hombre entero» de la realidad vivencial, ha de convertirse así en el absoluto en este acto de su acto libre de su puesta [en escena], ha de establecerse como lo absoluto, como idéntico a lo absoluto. A través de este acto del sujeto, se alcanza un mundo absolutamente objetivo, el mundo de lo absoluto, el absoluto transcendental del sujeto: la puesta [en escena] del sujeto como auto-absoluto es su auto-supresión, su realidad la negación de su carácter de sujeto. Así, para la intuición intelectual, queda un dilema irresoluble: o bien extrae todas las consecuencias de esta auto-liquidación y se convierte en una contemplación mística al elevarse a una esfera en la que se destruye toda la oposición de sujeto y objeto ante la única realidad de la unidad substancial alcanzada, el más allá de todo lo opuesto, lo que, por supuesto, significa al mismo tiempo la renuncia a todo conocimiento y a toda expresividad, o bien se ve obligado, incluso para el mundo del sujeto-objeto idéntico así logrado, a restablecer la dualidad sujeto-objeto en aras de la expresividad, a retomar una estructura «teórica», que debe entonces hacer ilusoria toda la ascensión. (Piénsese en los motivos que obligaron a Plotino a esforzarse más allá de la esfera de la visión *[Erblickens]* de la realidad inteligible como objeto de su intuición *[Anschauung]* intelectual, hacia lo impredecible ἐν,* relativizando así lo absoluto del mundo de las ideas). La puesta [en escena] de la obra no es metafísica; su intención, como ya se ha señalado, es perpetuar la puesta [en escena], no abolir la arbitrariedad de la puesta [en escena], sino encontrar un modo de puesta [en escena] que haga imposible el contraste con una objetividad trascendente que provoca el carácter-«arbitrario» de toda arbitrariedad sin tocar su esencia. Por eso la idea rectora de la intención estética es la subjetividad pura y sin oposición: este defecto de arbitra-

riedad debe estar ligado a cada acto del sujeto —considerado en sí mismo—, que solo puede ser erradicado por la puesta [en escena] ejecutada, que es entonces necesariamente la puesta [en escena] de la objetividad, mediante la inserción del conjunto en un contexto objetivo (o absoluto) metasubjetivamente válido (o metafísicamente válido). La arbitrariedad —por supuesto en un sentido intemporal, no psicológico— solo se ha hecho necesaria posteriormente a través de la alianza ejecutada con el objetivo (o absoluto). Si, por ejemplo, la ética existencial y metafísica de Kierkegaard culmina en la frase de que la subjetividad es la verdad, entonces esta no es de ninguna manera una puesta [en escena] *(Als-Absolut-Setzen)* absoluta de subjetividad, sino más bien que la subjetividad existencial es el único medio de la verdadera relación de Dios, la verdadera relación con el absoluto transpersonal, en contraste con la aparente relación sustitutiva del comportamiento teórico-asubjetivo.

La subjetividad perfectamente pura solo es posible en una esfera *(Sphäre)* en la que se libera de cualquier relación con la objetividad, en última instancia solo mediante un auto-posicionamiento sin esfera, ya que cada esfera o cada medio debe significar algún tipo de conexión y, por lo tanto, una vara de medición transubjetiva. Por esta razón, la subjetividad pura solo puede cumplirse poniéndose a sí misma como un microcosmos, porque solo en el microcosmos está abolido todo concepto opuesto de «arbitrariedad», a través del cual se originó el microcosmos; porque aquí vuelve de la meta al punto de partida, es a la vez centro y periferia y como eterno comienzo autocreativo, fin y objeto de sí mismo. Por lo tanto, este cumplimiento en su forma original y genuina debe ser sujeto trascendente, ya que contradice la naturaleza de cada sujeto para poder tomar posesión de sí mismo de manera distinta a la práctica, y el concepto de acción requiere nuevamente la existencia *(Dasein)* de sujetos alienados con el sujeto como sustratos de acción. La analogía con la intuición intelectual existe, pues, con razón, en el sentido de que tanto la identidad del observador como la del espectador, así como el carácter sustancial-real resultante de ambos, es un requisito previo. Pero mien-

tras que en la intuición intelectual el absoluto tiene la primacía incondicional y libre de condiciones, y el sujeto se enfrenta a la tarea de hacerse idéntico a él en la realidad, lo que solo es metafísicamente posible, la obra es la autodeterminación de la subjetividad pura, de la que solo se requiere una autocontemplación inmanente, liberada de todo vínculo trascendente al objeto. Esta diferencia estructural revela el carácter no metafísico, el carácter de valor de la subjetividad pura: para el sujeto, es una exigencia, y de hecho una exigencia que no puede ser satisfecha en su pureza original, pero cuyo carácter postulado esta diseñado de tal manera que la intención que se esfuerza por cumplirla da lugar a la esfera estética y realiza el valor trascendente. Y también resulta que la trascendencia del valor mismo tiene su asiento en la naturaleza subjetiva de la obra, pues el supuesto que el valor expresa es precisamente el supuesto de subjetividad pura, de perfecta inmediatez de la vivencia, que se realiza completamente en la obra, pero que permanece inalcanzable para el sujeto como sujeto precisamente por esta perfecta realización. La obra como subjetivación de la subjetividad pura realizada es, por tanto, para la estética lo realmente primario, aunque sea por esta misma razón casi puramente negativo, lo que solo puede describirse restando todas las determinaciones que provienen del nivel «derivado». Como objeto completado en sí mismo, ya está ligado al sujeto, es decir, las subjetividades normativas del creador y del receptor se asignan a la subjetivación perfecta de la obra, por lo que solo puede existir como objeto independiente de ellas. La objetividad de la obra anula así parcialmente su completa autosuficiencia; ahora está ahí como «realidad utópica», como realización inmanente de la vivencia, como meta de la actividad artística; en reflexiones que necesariamente deben permanecer inadecuadas por la dualidad sujeto-objeto, por la consiguiente trascendencia del sujeto de la obra —aunque se haya convertido en un inventario estructural trascendental— y por la pura subjetividad de los dos sujetos normativos postulados pero no alcanzados. Esta insuficiencia, por supuesto, solo existe en comparación con la obra en sí misma, la relación sujeto-objeto designa como tal la mayor culminación posible de la inmanente

autorrealización posible tanto de la subjetividad como de la objetividad: el objeto se completa en el microcosmos de la obra de arte y el sujeto en su más alta intensidad de vivencia, en la vivencia de la realidad utópica perfectamente apropiada a ella.

Así pues, hemos vuelto a la definición previamente establecida de la esfera estética como la de la perfecta autoexistencia tanto del sujeto como del objeto, solo ahora esta clase se revela como la penúltima de la esfera, como el nivel de su estructura inmanente fundada en el valor trascendente, dependiente de ella y derivada de ella. La separación de la identidad sujeto-objeto de las obras, en la relación normativa del sujeto puramente vivenciado con una realidad que le corresponde, debe llevar complicaciones múltiples a la «simple interrelación», como Lask[13] describió felizmente el área lógica correspondiente a este nivel. Como resultado, el carácter de la obra como subjetivación pura no solo se oscurece por ser objeto de los sujetos normativamente asignados, sino que también recibe una cualidad de validez de lo «general» que era aún ajena a los valores considerados *per se:* en lugar de ser la autorrealización por excelencia, la obra aparece ahora como el esquema completo de la realización vivencial en general. Es cierto que esta complicación de la estructura original de la obra es un valor necesario que se deriva de su naturaleza como valor orientador, pues la supuesta subjetividad pura que se expresa en su validez, si bien está dirigida a sujetos aislados, cuyo aislamiento se ha incrementado por la intención hacia el objeto puesto como único en el estado normal, pero para que se convierta en un supuesto real, trascendente, debe ser capaz de dirigirse a sí mismo a cada sujeto; es decir, presupone en cada sujeto una cualidad general y formal de la subjetividad, que permite que la misma se dirija a cada sujeto sin desviarla de su dirección hacia su propia subjetividad, que la separa cualitativa e incomparablemente de todas las demás, por el contrario,

13 [Véase *Die Lehre vom Urteil. Gesammelte Schriften,* Tubinga, Mohr, 1923, vol. II, pp. 364 ss.].

para llevarla a cabo precisamente aquí. Este tipo paradójico de validez universal de la norma (cuyas limitaciones y precondiciones aún se discutirán en otros contextos) es solo aparentemente similar a la relación del imperativo categórico con el sujeto ético. Allí la llamada «irracionalidad» de la relación, que al fin y al cabo es solo la consecuencia de la incontrovertibilidad del contenido obligatorio de la forma del mandamiento obligatorio, está determinada por la naturaleza inteligiblemente aleatoria del sustrato criatural *(Kreatürlichen)* de la acción (incluso en el alma del destinatario) en comparación con la ley neuménica de su acción. La igualdad ética de la esencia de los sujetos que se convierten en personalidades a través del cumplimiento del mandamiento, que ciertamente no significa la identidad de su esencia como personalidades, se presupone al mismo tiempo con la puesta [en escena] de valores *(Wertsetzung):* esta igualdad es justo lo que se supone que hay que hacer para reconocer el valor. En contraste con esta convergencia normativa de los sujetos, que se expresa clara e inequívocamente en la idea del «ser ético común», el «pueblo de Dios», en la supuesta norma estética se exige una divergencia radical de los sujetos. Por lo tanto, la cuestión de lo «común», como «lugar» estructural de «validez general» del valor, debe recibir un énfasis completamente diferente en este caso. Sin embargo, el carácter puramente formal de esta base «común» no debe conducir a un acercamiento a la esfera teórica, como es el caso de Kant, que, por lo tanto, consideró que sus condiciones eran las mismas para cada materia, «ya que son condiciones subjetivas de la posibilidad de conocimiento, y la proporción de esta capacidad de conocimiento, que se requiere para el gusto, también es necesaria para la comprensión común y sana que se puede presuponer en todos».[14] Se trata aquí de una correspondiente in-validación de los prerrequisitos de la universalidad teórica, como hemos encontrado en las formas constitutivas de la objetividad, en la

14 [*Kritik der Urteilskraft. Werke,* vol. 5, pp. 366-367, § 39].

que una profunda doctrina de la «universalidad subjetiva» de los juicios del gusto, que se basa directamente en la esencia de la validez estética, se inclinaría hacia lo teórico reflexivo y sus componentes más actuales se empañarían. Porque según la diversidad de sus conceptos temáticos, los conceptos de forma en el teórico y en el estético también deben ser completamente diferentes entre sí, de modo que la condición de validez general en una esfera no solo no significa nada para el otro, sino que debe incluso falsificar su estructura específica. El lado de los conceptos de forma que aquí se considera esencialmente es la naturaleza de su relativa indiferencia hacia el contenido que contienen y, en la conexión más estrecha con él, la posibilidad de su función como portadores de una comunicación adecuada. Lo que llama la atención inmediatamente es que, precisamente por su extensa libertad del contenido encerrado, la forma teórica garantiza una comunicación completamente adecuada del contenido teóricamente relevante, que es precisamente esta indiferencia la que neutraliza la naturaleza extra-teórica del contenido hasta tal punto que el problema de la posibilidad de una comunicación adecuada solo puede ser planteado relacionando la esfera teórica con la «vida» preteórica en primer lugar. En esta dirección, Kant también busca la solución, y su validez «universal subjetiva» es el descubrimiento de una «cualidad de nuestra facultad cognitiva…, que habría permanecido desconocida sin este análisis»;[15] el descubrimiento de la conformidad de todos los sujetos teóricamente dirigidos, aunque no puramente teóricos, y por lo tanto el descubrimiento de la asertividad de la esfera preteórica de las categorías teóricas. El gusto se convierte así en «una especie de *sensus communis*»,* y aunque aquí se encuentran diferencias entre el *sensus communis* lógico y el estético, tienen una base común: abstraer la tendencia «de las limitaciones que nuestro propio juicio le atribuye coincidentemente», «lo que a su vez es causado por omitir tanto como sea posible lo que es

15 [*Ib.,* p. 282, § 8].

materia en el estado de la imaginación, es decir, sensación, y solo en las peculiaridades formales de la propia imaginación o en el estado de la propia imaginación».[16] Es decir, hay una tendencia, ya en la esfera preteórica, a erradicar todo lo meramente vivencial de los contenidos de la vivencia y —antes de que hubieran recibido una objetividad teórica, antes de que se hubieran relacionado con un concepto— a prestarles una orientación hacia la formación teórica, un contenido abstracto y libre de vivencia en general. Así, la forma estética, que hace que «nuestro sentimiento de una idea dada sea indirecto sin transmitir un concepto»,[17] en lugar de estar realmente justificada y comprendida, se convierte en una preforma —relativamente— independiente de la teórica. Porque la —igualmente relativa— libertad de la forma estética del contenido «cerrado» (que aquí, por supuesto, es una expresión muy inauténtica) tiene una estructura sustancialmente diferente: la forma es la de la vivencia misma y, al hacerse «general» como forma, su naturaleza se refiere a los fundamentos generales de la vivencialidad; «encierra» el contenido de su vivencia de tal manera que pueda ser vivenciado —como contenido de la vivencia—. La naturaleza vivencial, que la intención preteórica del conocimiento ya ha descartado, se da aquí dos veces: como forma y como contenido; la forma estética hace que lo concreto y en su concreción determinado contenido vivencial sea generalmente vivenciable. El cumplimiento de esta forma en el receptor es, pues, su ser vivenciado, es decir, su ser vivenciado en cuanto al contenido, no la «comprensión» de cómo este complejo de formas es capaz de unir estos contenidos de la vivencia en un todo autosuficiente cerrado, sino la vivencia indirecta del todo como un ser único, aislado y concreto, por tanto: la vivencia llena de contenido de un determinado contenido. La «libertad» de la forma del contenido es una mera consecuencia de la imposibilidad de la mediación al mismo

16 [*Ib.,* p. 368, § 40].
17 [*Ib.,* p. 369, § 40].

tiempo adecuada e indirecta del contenido; una consecuencia del hecho de que precisamente la calidad específica del contenido de la vivencia, a través de la cual recibe su objetividad como contenido de la vivencia pura, no puede ser la misma en las distintas vivencias. Así, como la forma estética comprende un contenido de la vivencia único y, por tanto, adecuadamente incomunicable en principio, de tal manera que su naturaleza vivencial no se evapora o nubla abstractamente por la formación, y al mismo tiempo reivindica una «generalidad», la generalidad solo puede cumplirse con la condición de que los actos subjetivos de cumplimiento que tienen lugar normativamente en principio y de acuerdo con la norma válida de acuerdo con sus contenidos difieran entre sí, así como del contenido vivenciado de la forma en igualdad inversa. La «generalidad» es, por lo tanto, subjetiva, pues se refiere a las condiciones más generales de las actitudes del sujeto, que en nada más que la naturaleza puramente formal de la intención son comparables e identificables entre sí con respecto al cumplimiento de la vivencia pura, lo que establece una incomparabilidad cualitativa entre ellas, pero que en relación con el contenido de sus «objetos» debe y tiene que ir completamente desconectada, porque la objetividad del «objeto» consiste precisamente en este contenido divergente de la vivencia. Como resultado, no «dicen» «fuera» sobre el «objeto» —en este sentido, Kant se encuentra «comunicación sin concepto» ciertamente con los hechos esenciales—, pero su relación con él no es, sin embargo, reflexiva ni siquiera casual, sino normativa y constitutiva. Porque la objetividad del objeto consiste precisamente en el hecho de que, como posibilidad de cumplimiento de la intensidad pura de la vivencia, como realidad utópica, se sitúa frente al sujeto, que se ha vuelto homogéneo y puro en su subjetividad, y es en primer lugar un esquema de cumplimiento vivencial. La condición de esta generalidad se encuentra en la posibilidad de que el cumplimiento de la intensidad pura de la vivencia esté sujeta a ciertas leyes —aunque tal vez no sean comprensibles desde el punto de vista conceptual—, que la subjetividad pura no es un hecho psíquico empíricamente existente, sino una idea cuya

realización es una tarea infinita para cada sujeto pero que corresponde a la naturaleza de la idea, para cada uno de los sujetos radicalmente diferente de todos los demás. La idea se abandona para cada sujeto no como la idea de subjetividad pura en general, sino como la idea de su subjetividad pura especial, incomparable, de otro modo inalcanzable.

La relativa independencia de la forma estética de su contenido solo existe para el conocimiento de la esfera estética, solo para su análisis estructural teórico: en la vivencia estética, cada uno de estos contenidos incomparables se vivencia como el único posible, como el que es absolutamente idéntico a la forma, en la forma requerida por la norma; precisamente porque es capaz de realizar esto, se nos permite referirnos a la obra como el esquema de la realización vivencial en general. La forma de la obra es la identidad perfecta de forma y contenido, su significado radica precisamente en hacer que esta oposición carezca de sentido. Para el creador, sin embargo, esta identidad es una tarea, se supone que debe dejar que un contenido (vivencial) se convierta en forma, su concepto de forma es el de una forma efectiva *(forma formans),** mientras que la misma identidad es para el receptor una realidad que se dirige hacia él en un reconocimiento (vivencial) autocontenido, en el que la forma aparece como algo que ha sido completado y existe *(forma formata)* independientemente de él. En este carácter de relación de los dos conceptos de forma —que, sin embargo, tienen direcciones opuestas: en el creador del sujeto al objeto, en el receptor del objeto al sujeto— reside la razón de la inserción del contenido subjetivo de la vivencia en el campo de la identidad de forma-contenido, en la obra, y al mismo tiempo de la manera de esta inserción, que determina la independencia relativa de forma y contenido en la estética. Puesto que la relación es una vivencia pura y normativa, su contenido debe tener la cualidad específica de la vivencia del sujeto en sí misma, y la independencia de la forma del contenido significa la posibilidad de aceptar cada una de esas cualidades de la vivencia sin contradicciones, es decir, de ser satisfecha por ella de tal manera que cada vivencia satisfactoria en esa cualidad especí-

fica aparezca como subjetivamente solo posible y como el contenido-objeto adecuado. Esta unidad, sin embargo, es solo la de una relación sujeto-objeto consumada, no la identidad trascendente en sí misma. Sin embargo, debido a la naturaleza vivencial normativa del comportamiento del sujeto, presupone la alteridad cualitativa y la incomparabilidad del contenido de la vivencia experimentada, es decir, experimentada como objeto, en comparación con lo que se forma en la forma trascendente. En este sentido, el comportamiento estético, como ya ha ocurrido en la fenomenología, puede describirse como un malentendido normativo. No depende de los contenidos psicológicos de las vivencias —siempre solo posteriores y conceptuales, es decir, nunca comprensibles en su cualidad estéticamente relevante— (porque estos pueden converger psicológicamente muy fuertemente, ya que la formación de conceptos —psicológicos— los ha homogeneizado según sus prerrequisitos metódicos y los ha hecho comparables), sino de los hechos estructurales que se derivan de la esencia de la vivencialidad pura, de que solo la propia cualidad de la vivencia en la vivencia pura como tal puede recibir una objetividad; que, por lo tanto, solo aquellos objetos pueden convertirse en objetos de vivencia pura que, según su formación, están diseñados a priori y normativamente para tal asertividad constitutiva de la cualidad específica de la vivencia del respectivo sujeto que vivencia.

Según la diferencia entre *forma formans* y *forma formata,* esta relación entre sujeto y objeto debe expresarse de manera diferente en lo creativo y en lo receptivo a pesar del profundo parentesco que, para ambos, es la realización del perfecto equilibrio entre sujeto puro y objeto apropiado, entre forma cerrada y contenido vivenciable, entre la arbitrariedad más subjetiva en el comportamiento y la necesidad más objetiva en la estructura. Ya se ha mencionado la relativización de los principios subjetivos y objetivos en el proceso creativo, su significado se expresa para nuestro problema actual en la expresión del supuesto carácter que la idea de subjetividad pura produce en el proceso de la actividad artística. La intención de la obra como subjetividad pura se ve aquí inhibida por dos li-

mitaciones: en primer lugar, que la dirección de estilización de la actividad artística, la «adopción del punto de vista» creado por la reducción homogénea, parece ser relativamente arbitraria en relación con el objeto; en segundo lugar, que la transformación de todo el «Hombre entero» en la realidad vivencial en el Hombre «enteramente», consecuencia también de la reducción homogénea, como aspecto, como principio de selección, de ignorar y violar, de tener algo arbitrario en la idea de subjetividad pura, también parece tener algo arbitrario en ella, que esta transformación parece ser menos un desarrollo de la naturaleza subjetiva innata que su utilidad a las leyes subjetivas extrañas. Como sabemos, la actividad artística se convierte en un equilibrio flotante entre arbitrariedad y necesidad, entre soledad y objetividad, entre la recepción siempre cambiante de la objetividad y viceversa. Y el problema de la forma y el contenido se relativiza en consecuencia de tal manera que el contenido —que aquí significa la vivencia del artista— es pronto devorado por la forma como mero paradigma de los posibles efectos, como mero sustrato creativo, y pronto la forma se reduce a un mero vehículo efectivo de la expresión de la vivencia, de la vivencia desinhibida de uno mismo de la subjetividad soberana que se ha convertido en pura intensidad. La pureza y normalidad de la intención se revela en el equilibrio de estas fluctuaciones, en la realización del enfoque de la obra a través de la transformación del artista en hombre «enteramente» *sub specie* misma de la forma específica de la obra, en su perfecto aislamiento de todo vínculo y comunidad tanto subjetivo como objetivo; en su aislamiento de cualquier tipo de objetividad a través de una elaboración cada vez más pura de sus propias cualidades de vivencia, a las que en la reducción homogénea se les da libertad, dirección y dependencia; en su aislamiento como sujeto de todas sus propias corrientes de vivencia, que no han recibido el mismo «punto de vista» que la intención de la obra, es decir, de su propia personalidad, siempre y cuando sea un hombre «entero», una «persona» de realidad vivencial, o se sospeche que comienza sobre algo trascendente, pero que está fuera de la obra. Este perfecto

aislamiento, en cuyo espacio sin aire de pura subjetividad toda arbitrariedad se desprende de toda contradicción y toma un camino hacia la identificación con la necesidad, solo hace posible la actividad artística que contiene todos los elementos en torno a la diferencia dinámica que se constituyen en la obra como indiferencia entre sí. Debe ser un proceso infinito, una actividad insatisfecha precisamente porque difiere de la obra misma solo en su estado físico —sujeto trascendente—. Como movimiento infinito en la dirección de una subjetividad bastante pura, hace posible el objeto perfectamente medido y realiza así la relación sujeto-objeto más actual y auténtica. Por eso este comportamiento está objetivamente infinitamente cerca de la obra —hasta cierto punto visto desde fuera—, pero por eso es subjetivo, como un acto, infinitamente lejos de ella. Por lo tanto, solo el salto, como logro de lo inalcanzable y como renuncia en el momento de la realización del proyecto, puede crear una relación sujeto-objeto dinámica y adecuada entre el artista y la obra, abriendo un abismo entre ellos: como culminación de la actividad artística, la obra es totalmente trascendente al tema del artista, pero la imaginación de la obra, su ir más allá del mero ser-objeto, aunque es apropiado ser-objeto para cada subjetividad, se refleja en el infinito proceso de la actividad artística y su salto culminante. Cualquier tendencia del comportamiento creativo a ir más allá de este equilibrio dinámico lo transforma en una receptividad conocedora, complica aún más la estructura de la relación sujeto-objeto y la aleja aún más de la «simple interrelación» de la estructura de valores. O bien surge una doctrina de las formas de acción, que trata de separar el principio de actividad como sistema técnicamente cerrado y sin contenido de formas puras de relación del concepto de *forma formans* y debe ignorar el hecho de que incluso los de *forma formans* dinámica son solo un aspecto de la actividad artística y, a su vez, solo un aspecto de la obra, que la racionalización técnica se convierte así en abstracción a partir de la abstracción y que, por lo tanto, toda renuncia al «contenido» significa una distancia aún mayor de la esencia real de la obra, o bien el comportamiento se convier-

te en un misticismo artístico completamente irracional de la vivencia.

La receptiva relación sujeto-objeto es mucho más sencilla, precisamente por la distancia objetivamente mayor de la obra. Puesto que aquí, la forma como *forma formata,* como forma de existencia *(Daseinform)* de la contemplación pura, se opone a la receptiva, ya que aquí no hay proceso que conduzca a la obra, sino que el salto es, en cierta medida, el principio y el fin del comportamiento (y solo la más o menos negativamente acentuada disponibilidad como presupone la atención), ya que la penetración del objeto por las formas de vivencialidad de la subjetividad pura ya se ha logrado en la obra, la obra exige de la recepción solo la dedicación pura, para que la relación de su subjetividad, que se ha vuelto pura, con la obra como objeto terminado pueda ser realizada. La complejidad de esta relación, su distancia de la «simple interrelación» de la obra, consiste esencialmente en el hecho de que aquí un complejo desconocido de forma y contenido debe ser vivenciado como propio, como el cumplimiento de la subjetividad pura, según la norma; que la necesaria aparición de la forma de la obra aquí como *forma formata,* como forma de existencia *(Daseinform),* su vivencia en cuanto al contenido, la transformación del contenido de la forma de la obra en la calidad de vivencia de los poseedores de la subjetividad receptiva y, por lo tanto, la descomposición, la identidad del contenido de la forma en la obra y su unión para formar una unidad de vivencia menos idéntica en la contemplación receptiva está condicionada normativamente. En resumen, la identidad de los opuestos en la obra se convierte en la vivencia receptiva en su mera armonía, su equilibrio dinámico en el proceso creativo aparece aquí como un equilibrio estático. Y esta transparencia de la actividad artística a través de la obra no puede quedar sin repercusiones en su carácter microcósmico: la obra ahora también aparece como el acto de la personalidad creativa, ya no es completamente increada, sino algo creado. Todo esto, sin embargo, no es más que una complicación de la estructura, una resonancia de tonos trascendentales en la inmanencia pura de la vivencia re-

ceptiva, cuya riqueza y contexto, por supuesto, ni siquiera puede ser insinuada aquí. Lo decisivo sigue siendo: el lado de la obra orientado hacia la recepción, *la forma formata,* en la que se crea una inmanencia absoluta de vivencia pura (en relación con la forma de la obra, es decir, como vivencia del hombre «enteramente») y también realiza en él la autoperfección de la subjetividad pura, la cual, en la contemplación de un objeto que le es completamente apropiado, ya que está diseñado para esta adecuación, es levantado de todos los vínculos y relaciones, elevándose al cosmos de la vivencialidad, autosuficiente y autocráticamente descansa dentro de sí mismo.

La estructura de la esfera estética muestra, así, dos clases que son estructuralmente muy diferentes entre sí: los mundos microcósmicos de las obras trascendentes mismas por un lado, y las apropiadas relaciones sujeto-objeto asignadas a ellas, derivadas de ellas y dependientes de ellas por otro. Las dos clases se superponen solo en su construcción aislante, en el sentido de que cada uno de los actos o entidades individuales realizados solo se encuentra en la esfera en un sentido muy inauténtico, sino que toda la esfera se cumple o incluso es idéntica a ella, que la esfera realmente solo abarca sus «elementos» en una de sus dimensiones completamente ajenas, la dimensión teórica. Cada acto y cada estructura es una mónada sin ventanas *(fensterlose Monade)* que no sabe nada de todas las demás mónadas del mismo tipo, normas y principios, que no pueden relacionarse con ellas —en su propia dimensión estética—. Para el nivel de las obras, esta estructura resulta en una evidencia obvia que no requiere discusión alguna. Para las actitudes del sujeto, puede parecer como si el ser asignado a la misma obra entre los pares de actitudes creativas y receptivas creara al menos un grupo más estrechamente conectado. Sin embargo, esta suposición también resulta ser una ilusión cuando se considera que la identidad del objeto asignado se vuelve muy problemática como resultado del carácter puramente vivencial del comportamiento del sujeto. El hecho de que la obra producida por el creador y disfrutada por el receptor no sea «la misma» es evidente a partir de la diferencia entre las páginas de la obra a

las que se enfrenta, la diferencia entre *forma formans* y *forma formata,* y las diferencias resultantes en estructura y contenido. Pero incluso la obra como esquema de realización vivencial en general es solo un punto nodal *(Knotenpunkt)* de comportamiento heterogéneo, por lo que la forma de validez del valor realizado en la obra es también portadora de identidad, pero no de la obra misma, que se ha convertido en una vivencia —como objeto concreto y lleno de contenido—; por lo tanto, solo hay una forma idéntica de validez, pero la identidad en sí misma no tiene un sustrato que la satisfaga. Debido al carácter normativo vivencial de los actos estéticos, incluso la pertenencia «al mismo» sujeto empírico-psicológico no puede dar identidad a varios actos dirigidos a «la misma» obra (aunque puedan ser —psicológicamente— tan similares que su diferencia está fuera de toda duda para la psicología). La estética aquí tiene una estructura verdaderamente heraclítica, en la que nadie puede entrar dos veces en el mismo río, excepto que no se trata de una barrera metafísica externa, sino de un límite de esfera teórico y de una peculiaridad positiva.

La diferencia entre el nivel de la obra y el de la relación sujeto-objeto también se refleja en el hecho de que el aislamiento de la obra es absoluto. La obra no se ve afectada por ninguna actitud teórica-general en ninguna esfera. Cada esfera, ya sea arte-teórica, histórico-filosófica o puramente estética, es una abstracción hacia la obra que nunca refleja adecuadamente su naturaleza actual, mientras que la diferencia entre estos mundos conceptuales es de gran importancia para el nivel de la relación sujeto-objeto. El papel más decisivo llega al nivel de la teoría del arte. En comparación con la totalidad de la estética, es la estética original —como se subrayó después de Fiedler—, denota el lugar donde se logra completamente la transformación del «hombre entero» en el hombre «enteramente», de modo que aquí está el hogar metódico de la subjetividad pura en su realización concreta, mientras que la estética en sí misma solo tiene que ver con el concepto abstracto-estructural de la subjetividad pura. Esta primacía del arte sobre el arte le da un nuevo acento a la subjetividad

pura: su abandono tiene direcciones divergentes y mutuamente excluyentes. Así que no solo está sometida al flujo heraclítico de la vivencia pura, que entonces podría convertirse en la expresión y el vehículo del proceso infinito, la relación necesaria con la idea, y solo tendría la paradoja de consistir en momentos discretos de realización inminente, sino que dentro de la esfera estética —vista como un todo— emergen *cuasi*-esferas *(quasi-Sphären)* independientes, cada una de las cuales representa uno de los otros lugares equivalentes, pero completamente heterogéneos, de realización de la subjetividad pura. No hace falta decir que cada uno de ellos realiza al hombre «enteramente» y por lo tanto la subjetividad pura como un cosmos consumado, que cada totalidad autocontenido crea, pero este hecho no puede ser cambiado. Y tampoco lo debe ser, ya que el carácter no metafísico de la subjetividad pura que se realiza en el arte se revela precisamente en este para-que-se-convierta-en-valor-trascendente de la puesta [en escena]. Cualquier intento de ir más allá de esta multiplicidad en el abandono concreto de la idea estética debe conducir a la puesta [en escena] metafísico-ontológica de la subjetividad estética, que, pasando por estas diferenciaciones como meras etapas hacia su realización concreta y uniforme, debe al mismo tiempo, sin embargo, abolir la idea de arte y, por tanto, a sí misma. El anhelo de la «obra de arte integral» también ha surgido de este problema y por lo tanto también presupone una versión metafísica del arte. Muestra el impulso metafísico a la unidad, que toma conciencia de la extrañeza de la subjetividad pura lograda por la «personalidad» del hombre (tomada empírica, ética o religiosamente), que quiere contrarrestar esta ruptura del Yo en los actos «insustanciales» de subjetividad y restaurar la unidad sustancial. Esta unidad, sin embargo, no radica en la idea de la estética; por ello, el hombre «enteramente» está resumiendo unidades de actos estéticos, las últimas e ineludibles realidades: las condiciones de la posibilidad de creación y acción de la obra, las condiciones trascendentales para la realización del valor, de modo que incluso la paradoja que se manifiesta en este efecto fragmentado de la obra solo

puede proceder desde un punto de vista desconocido a la esfera, como resultado de la comparación de la subjetividad estética pura con el concepto de personalidad de un área particular. Para la estética inmanente como ciencia de valor autónoma, esta situación no es paradójica; no es más que otro aspecto de la adecuada relación sujeto-objeto exigida por sus normas.

Observaciones finales. Este análisis es puramente teórico en términos de valores y no pretende ser la estructura polémica de la esfera estética; las otras esferas solo se tuvieron en cuenta en aras de las delimitaciones de la esfera estética en general. La pregunta de cómo el área de valor estético así reconocida se encuentra en un sistema de valores o en un sistema metafísico no debería plantearse en absoluto, y mucho menos responderse. No se puede ocultar, sin embargo, que la voluntad del sistema, con su voluntad necesaria para la armonía de los valores, casi siempre se esfuerza desde el principio por armonizarlos entre sí y con la armonía presupuesta, y por lo tanto disfraza y disminuye la esencia de la estética, que se está esforzando fuera del nivel de los otros valores. Aquí, por otro lado, en nombre del simple conocimiento de la esfera estética, se plantean objeciones y se subraya que los «enemigos» metafísicos del arte —como Platón, Kierkegaard o Tolstói— han reconocido más claramente su esencia normativa y su significado metafísico que sus armonizadores defensores. Así que, si a alguien en el análisis —inmanente de valor teórico— que se intenta hacer aquí, lo luciferino le viene a la mente como el «lugar» metafísico de lo estético, no puedo contradecirle y no lo haré. Solo tengo que subrayar una vez más que aquí solo falta un análisis estructural inmanente y que esta cuestión no se ha planteado en absoluto, porque no puede plantearse en absoluto en el nivel de la teoría de valores.[18]

18 [Véase Apéndice II].

SEGUNDA PARTE
LA DIALÉCTICA TRANSCENDENTAL DE LA IDEA DE BELLEZA

Todos los debates anteriores han puesto de manifiesto que no se ha mencionado el concepto de belleza, que ha estado en el centro de los sistemas clásicos de estética, y es inevitable que esta omisión equivalga a una intención extremadamente polémica: el intento de excluir este término de la serie de principios de justificación de la estética. En sí misma, una polémica tan silenciosa tendría que bastar para el éxito de la empresa; la construcción de una inmensa y autónoma estética basada en la teoría del valor, que no conoce el concepto de belleza porque no la necesita, ya podría considerarse como prueba de su redundancia *(Überflüssigkeit)* metódica. No se dejaría que nadie utilizara el término *belleza* para describir el concepto de perfección en la obra —sin embargo, solo sería una palabra reemplazada por la otra y no el más mínimo cambio en la naturaleza del problema—. Se podría, por supuesto, ver aquí una mera cuestión de conveniencia: el desarrollo histórico del concepto de belleza estaría tan cargado de connotaciones metafísicas que su eliminación de la estética tendría que promover sustancialmente la ambigüedad de su formación conceptual y podría hacer que los malentendidos fueran evitables. Tan cierto como esto es, en realidad no importa, como lo es la construcción de Fiedler, que omitió el concepto de belleza como ajeno al arte de la teoría del arte para asignar a la belleza el lugar de la comprensibilidad en la estética. Aparte del hecho de que una «estética» en el sentido del concepto de arte de Fiedler probablemente no tendría ningún objeto real y su contenido esencial sería absorbido enteramente por la teoría del arte, de modo que la asignación de este concepto a la estética tendría que significar su extinción de la conciencia filosófica, la opinión sobre el problema de la belleza es más que una cuestión de conveniencia terminológica, de evitar equivocaciones. El problema radica más bien en el hecho de que el concepto de belleza en los grandes tratamientos filosóficos de la estética siempre significó algo bastante definido, inequívoco, sistemáticamente necesario y lógico. Pero que —y este es el punto decisivo— el concepto de belleza correctamente entendido, pensado hasta el final, ha

llevado a la abolición de la autonomía de la estética o —que sistemáticamente equivale a esta abolición— a su hipóstasis metafísica y, en caso contrario, solo podría ponerse en la obra a expensas de las desviaciones de la dirección básica de los sistemas en cuestión. Este estado de cosas asigna a cada estética, que ahora busca disponer del concepto trascendente de la belleza, la tarea no solo de demostrar la inevitabilidad de la trascendencia y con ello la abolición de la autonomía de la estética para cada tipo de la concebibilidad *(Denkbarkeit)* sistemática del concepto de belleza mediante la comprensión de sus precondiciones y el fin de sus consecuencias estructurales, sino también de demostrar su posición sistemática para el concepto, que de este modo ha quedado metódicamente sin hogar como resultado. Se trata, pues, no solo de las contradicciones necesarias y anacrónicas entre el concepto de belleza en su uso lógico y los prerrequisitos trascendentales de la aplicación autónoma del valor estético, sino también de la comprensión de los motivos sistemáticos del pensamiento que han llevado al uso de este concepto como el central de la estética. Porque solo una comprensión así del fin de lo que significa profundamente puede ser una crítica real del concepto de belleza: solo en su positividad entendida puede revelarse verdaderamente a sí mismo —precisamente como la estética de una cierta y sistemáticamente necesaria razón que trasciende y detone *(sprengender)* el concepto—. El hecho de que esto solo puede ser un análisis de los tipos de sistemas y no una historia detallada de los problemas de la estética parecerá que se da por sentado, y quizás no sea necesario enfatizar que todos los motivos del pensamiento a tratar solo pueden ser considerados en su función esencial aquí y ninguno de los análisis realizados pretende decir nada decisivo sobre la totalidad de los *movimientos de pensamiento (Denkoeuvres)** de la que ella toma sus ejemplos.

Las estrechas líneas de pensamiento orientadas a la belleza pueden caracterizarse y distinguirse mejor según sus últimos motivos, en los que al mismo tiempo aparecerán tres grupos significativos, según se trate de un motivo lógico-metafísico,

de un motivo filosófico-de-desarrollo-especulativo o de un motivo ético-sustancial. No hace falta decir que estas tres series de motivos a menudo se entrecruzan y entrelazan en el mismo sistema, de modo que la observación de un filósofo desde la perspectiva de un motivo solo significa su elaboración particularmente característica de este motivo, pero no que los otros necesariamente tengan que estar ausentes de todo su pensamiento.

IV
LA IDEA LÓGICO-METAFÍSICA DE BELLEZA

Lo decisivo del problema lógico-metafísico es el esfuerzo por establecer la belleza como algo absoluto, para así arrebatarla de cualquier afianzamiento en lo sensible-transitorio, y por lo tanto en lo antropológico-relativo, y asegurar para la idea así encontrada de la belleza absoluta su lugar coordinado en el sistema para la verdad y el bien igualmente absolutos. Lo bello se convierte en algo trascendente, por un lado, a través de esta puesta [en escena], pero por otro lado se convierte en un objeto-constituyente de los objetos, que se «adhiere» más o menos a ellos —dependiendo de su conexión más o menos íntima con lo absoluto, dependiendo de la distancia que los separa de él, dependiendo del grado de su penetración de él—. La intensidad de este apego hace que los objetos sean hermosos, se hacen «partícipes» de esta belleza —trascendente en sí misma—, y el reconocimiento de esta «participación», el reconocimiento de la idea trascendente, constituye la esencia de la vivencia de la belleza. Lo más importante de este problema es que la belleza, en una doble dirección, adquiere un carácter trascendente: es trascendente de los objetos que se convierten en parte de ella —en la medida en que son puestos como objetos concretos y aparentes—, desciende de una esfera que es distante y ajena a ella, que permanece en sí misma inaccesible para ella, sobre ella y la envuelve con esta luz inmerecida de la imaginación que misericordiosamente *(gnadenvoll)* la rebaja, pero la nueva objetividad que los objetos reciben en su belleza no es radicalmente nueva para ellos, su posición jerárquica, que recibieron, puede y debe sin embargo conservar como resultado de su legalidad primaria y original, la ley metafísica. El acto del sujeto de la vivencia de la belleza es, por lo tanto,

necesariamente trascendente: rompe el vínculo no constitutivo entre el objeto «bello» y la idea que lo hace bello y, dejando atrás el objeto ahora infundado, busca encontrar su camino hacia la fuente de la belleza misma. La vivencia de la belleza es, por lo tanto, como dice Plotino, un reconocimiento de la esencia del alma, que «cuando ve algo relacionado o un rastro de lo relacionado, se regocija, entra en un movimiento violento, relaciona el objeto visto consigo mismo, toma conciencia de su esencia de nuevo»,[1] pero la vivencia no puede —y no debe— detenerse aquí, porque depende del reconocimiento, y no de las causas más o menos accidentales de su entrada en la conciencia, de la belleza misma y no de los objetos hermosos, en lo que actúa y no en lo que se obtiene. «Por lo tanto, lo que le muestres a la forma sublime al alma, ella busca en ella a otro, el creador», dice Plotino.[2]

Pero el movimiento trascendente en el acto de la vivencia es un momento secundario y derivado: es imposible detenerse ante el objeto, porque ningún objeto es digno de detenerse, porque el objeto apropiado para el anhelo expresado en la vivencia de la belleza solo puede ser la idea misma absoluta. De todo esto se deduce sobre todo que la teoría platónica de la belleza es ante todo una teoría del objeto de la belleza. No solo es históricamente evidente que, además de las muchas fluctuaciones (que a veces son sorprendentemente relativistas y sensualistas) a las que está sometida la vivencia de la belleza en estas versiones, la determinación de la visión de la belleza independiente de la vivencia siempre se determina con gran claridad y precisión, pero es en la naturaleza de esta sistematización donde el principio «objetivo» de la belleza, antes de los actos subjetivos que buscan lograr, tiene una primacía incondicional. Esta determinación objetiva de la belleza la muestra como la perfecta en sí misma, como la realización total y libre

1 [*Die Enneaden.* I, trad. de H. Fr. Müller, Berlín, Weidmann, 1878, vol. I, libro 6, cap 2, p. 44].

2 [*Ib.,* VI, vol. II, libro 7, cap. 33, p. 401].

de conflictos (y por lo tanto solo intuitivamente comprensible) de la idea, como el principio primordial de todas las realizaciones —sensibles y espirituales—, en las que todo, cuya decadencia y dicotomía constituyen nuestra realidad, se distingue y sin embargo se une en la unidad. En la parte etimológica del *Crátilo,* Platón define la esfera como el dador de nombres (τὸ καλὸν τὸ καλοῦν),[3*] definición que permanece vigente desde el neoplatonismo, desde Dionisio Areopagita hasta el escolasticismo y el platonismo florentino. El significado real de esta definición puede ser entendido, lo que, por supuesto, solo puede ser insinuado aquí, desde el papel desempeñado por los nombres en cualquier filosofía trascendental-metafísica, y aún más en cualquier religiosidad mágica o semimágica. Mágico es el nombramiento, el verdadero control de las cosas, el conocimiento de su destino eterno, de su asignación en el plan de la creación y de su destino en el mundo creado. Es por eso que Dios invoca en los antiguos mitos judíos de la creación, donde el hombre y el ángel argumentan a favor de la precedencia, la habilidad dada al hombre solo para conocer los nombres de todas las criaturas *(Geschöpfe).* Por eso es por lo que Sung Lin,** en su ensayo sobre el origen de la pintura, describe el nombramiento como el verdadero paso del caos. «Cuando el cielo y la tierra se separaron por primera vez, todas las cosas salieron, […] pero todo estaba confuso, porque no había nombre. Ni siquiera el cielo ni la tierra sabían cómo se llamaban hasta que un hombre de inspiración se levantó y dio sus nombres a todas las cosas, de modo que, por debajo y por encima, los seres móviles y las plantas que brotan se separan entre sí de esta manera». Usado filosóficamente, el nombre significa, por lo tanto, la determinación completa y adecuada de los objetos, por lo que no debe olvidarse que tanto la determinación como su adjetivo tienen aquí un significado metafísico-ontológico; es decir, que su signifi-

3 [Véase *Kratylos,* 416. *Werke,* trad. de J. Deuschle, Stuttgart, Metzler, 1855, grupo III, opúsculo I, p. 89].

cado designa la coincidencia de existencia y esencia y no simplemente la condición de la posibilidad de legalidad en cualquier esfera inmanente condicionada teórica o axiomáticamente por un valor. Por eso Plotino puede describir la belleza como una certeza completa: «Pero las cosas son hermosas en relación con su causa; también significa algo hermoso ahora, porque abarca todo lo que le llega. Porque esto también debe ser entendido por la forma, que abarca todo y que domina a la materia; pero domina a la materia si no deja nada de ella sin formar».[4]

Desde estos puntos de partida, la panarquía *(Panarchie)* objetiva de la estética se extiende constantemente por todo el universo. La belleza es una forma, es más, es la forma por excelencia, el principio formador del cosmos mismo, que desciende a la inexistencia de la materia, la penetra —en la medida en que su descenso no ideal y la naturaleza lo permite— y por lo tanto la eleva a la existencia real. Nuestra realidad, el devenir que oscila entre el ser y el no-ser, no es otra cosa que el escenario *(Schauplatz)* y el sustrato para la lucha de estos principios, de forma e informe *(Formlosigkeit),* y la belleza de cada objeto hace que, en él, el ser haya ganado la victoria sobre el no-ser. La belleza es forma y, por lo tanto, idéntica a la existencia en el sentido metafísico; o, para decirlo con la terminología de la filosofía clásica alemana, la belleza es idealidad, es la visualización de la idea en un objeto. De esta manera se elimina cualquier oscilación y relativismo para esta estética: para el espíritu despierto no hay dificultad en distinguir entre forma y formado *(Geformtes)* o incluso entre forma y forma extraña; podrá reconocer en cada objeto hasta qué punto está penetrado de forma *(formdurchdrungen),* es decir, hermoso, porque su despertar no es otra cosa que el ser-interiormente-viviente de la conexión con el principio primordial que todo lo produce, con el principio de las formas. Así es como se construye la jerarquía *(Hierarchie)* uniforme (y objetiva) de la be-

4 [*Die Enneaden.* VI, vol. II, libro 7, cap. 3, p. 369].

lleza: desde los objetos bellos individuales presentados por la percepción sensorial hasta el concepto de estos objetos bellos en general, hasta la penetración formal del alma y sus acciones y de las entidades en las que se objetivan a sí mismos —de las instituciones y del conocimiento— y más allá: hasta la belleza de las formas puras, que ya no están manchadas por ninguna relación con la materia, hasta la belleza inteligible del mundo de las ideas.

Así, la belleza resulta ser un principio uniforme, objetivo y absoluto de la construcción del mundo, ella deja que Platón en el *Timeo* establezca los cuatro cuerpos regulares como principios constitutivos del universo en idéntica asignación a los cuatro elementos, porque, dice al principio de esta deducción, al mostrar su construcción a partir de los triángulos más regulares, «entonces no necesitamos admitir ante nadie que los cuerpos más bellos como estos (cuatro) deben ser vistos, cada uno a su manera».[5] Así, el demiurgo crea el mundo como esférico, «de modo que desde el centro estaba en todas partes a la misma distancia de sus puntos finales, según la forma circular, que de todas las formas es la más perfecta y la más igual a sí misma al considerar que la misma es mil veces más bella que la desigual».[6] Por lo tanto, Plotino —los ejemplos podrían multiplicarse infinitamente— puede determinar el fuego en relación con las otras cosa como «bello en sí mismo», «porque ocupa el lugar de una idea en relación con los demás elementos; porque se dirige hacia arriba, es el más delgado de todos los otros cuerpos, como si fuera la transición a lo sin cuerpo; el fuego solo no absorbe nada más, aunque penetra en todo lo demás; […] contiene el color básico y las otras cosas toman prestado el color por excelencia. Por lo tanto, se ilumina y brilla como si fuera una idea en sí misma».[7]

---

5 [*Timaios* 53. *Werke,* trad. de F. Susemihl, Stuttgart, Metzler, 1856, IV grupo, opúsculo 7, pp. 772-773].

6 [*Ib.,* 33, IV grupo, opúsculo 6, p. 691].

7 [*Die Enneaden.* I, vol. I, libro 6, cap. 3, p. 46].

Así sería posible —y Platón y los que siguen su camino sistematizador han hecho más que aportaciones a él— establecer una jerarquía de todo lo que existe, y se puede pensar que ordenada según el punto de vista unificado de la belleza, en el que la belleza, con su lugar en la jerarquía, es al mismo tiempo el ser debido a todo lo que puede convertirse en objeto, lo que le asignaría específicamente su propia objetividad. Por lo tanto, sería posible tener una doctrina de lo bello que lo abarcara todo y lo constituyera, que pudiera justificarse sin contradicciones —y que abarcara todos los contenidos y aspectos posibles de toda la filosofía, que sería la filosofía en sí misma—. En otras palabras, este dilema de la teoría platónica de la belleza puede formularse de esta manera: la belleza se suprime a través de su puesta [en escena] absoluta; deja de ser algo independiente y peculiar en el mundo de la idea, coincide con la idea de verdad y por tanto con la del ser (en el sentido metafísico) y con la del bien. La forma que da a los objetos que se convierten en ella «parcial» es idéntica a las formas constitutivas de la figuración en general, a la forma de la verdad. De esta belleza absoluta surge el siguiente e irresoluble dilema para la estética que se fundamenta en ella. O bien se conserva esta identidad, por lo que una de las dos parece superflua al sistema, la tautología metafísica (dependerá de la estructura del sistema si la verdad o la belleza adquieren primacía en él), y la puesta [en escena]-de-la-belleza-como-absoluta debe conducir a la salvación de su naturaleza específica, o bien lo que difícilmente puede ser de otro modo en un sistema filosófico sin autodesintegración *(Selbstzersetzung),* a pesar de la prioridad de lo verdadero, lo metafísico-lógico, lo realmente filosófico, se mantiene, pero entonces la belleza «absoluta» debe tener un significado relativo, permanece —que es difícil de conciliar con su absolutidad— meramente como algo preparatorio; la jerarquía del sistema asume un nivel al que no se extienden sus categorías, es decir, precisamente el nivel que —como filosóficamente constitutivo en última instancia— es decisivo para la construcción del universo en el sistema. Pero así, la belleza desciende a la etapa preliminar imperfecta de su for-

mación trascendente, su perfección tiene un mero significado propedéutico, solo el de la referencia a lo real; y cuando la perfección intenta consolidarse como tal, como inmanencia autosuficiente y autocrática, debe aparecer su autorrealización como un alejamiento del camino estratégico del espíritu, como una rebelión y un pecado de criatura *(Kreatürlichkeit).*

Para el propio Platón, por supuesto, este dilema no existía todavía; su sistema se caracteriza precisamente por la absoluta unidad del nivel de ideas, por la completa fusión de la idea de belleza en la idea de lo verdadero y lo bueno (cuya relación entre sí no es nuestra tarea analizar aquí): por la abolición de cualquier tipo de independencia de la estética. Probablemente siempre será un esfuerzo inútil construir una estética —incluso en el plano básico— a partir de los dichos dispersos de Platón sobre la belleza. Toda expresión que parece apuntar a algo estético es solo un término que se utiliza simultánea e indistintamente con las categorías éticas y lógicas de la forma, de modo que, incluso en sus teorías de la medida y la armonía, lo cognitivo y lo moral desempeñaron un papel decisivo. Y toda evaluación estética que se realiza con la reivindicación de la autonomía es rechazada con la mayor firmeza.

Las principales dificultades sistemáticas que surgen de esta identificación de ideas son más nítidas en Schelling. El sistema de Schelling captura la identidad interna del mundo de las ideas desde el otro lado. Para él también es evidente que «la verdad y la belleza son solo dos formas diferentes de mirar al Uno Absoluto»,[8*] pero la verdadera prioridad de ambos es la belleza (y por lo tanto su creador trascendental: el arte): «Porque, aunque la ciencia en su más alta función tiene la misma tarea con el arte, esta tarea, por la forma de resolverla, es infinita para la ciencia, de modo que se puede decir que el arte es el modelo de la ciencia, y donde está el arte, la ciencia debe

8 [*Philosophie der Kunst. Sämtliche Werke,* ed. de K. F. A. Schelling, Stuttgart, Cotta, 1869, vol. v, secc. 1, p. 370].

venir primero».[9] El dilema de la tautología metafísica se ha vuelto mucho más refinado, pero no ha sido posible plantearlo. Porque si, inevitablemente, ambas formaciones se asumen como constitutivas, el dilema se diferencia según se tome en serio o no lo incompleto de la ciencia, lo que depende de la oposición metafísica —o del abandono filosófico trascendental— de la verdad. En el segundo caso, la verdad de la belleza se mediatiza y el arte es realmente la «repetición de esta (del sistema, G. L.) en la potencia más alta»,[10] tanto que la verdad y el bien están contenidos en ella como momentos suspendidos, indiferentes, unilaterales (necesidad y libertad). Si, por el contrario, lo que es inevitable para la metafísica, el sistema es sin embargo cerrado, la verdad es tomada y alcanzada por la ciencia construyendo sus objetos y siendo sorprendida por este procedimiento «al final con la totalidad perfecta y cerrada».[11] Así, el sistema alcanzado —ya sea admitido o implícito, no importa— cuya dirección y órgano ha sido el arte, como la única obra de arte verdadera y verdaderamente constitutiva, el filósofo (como filósofo del arte), aparece como el último artista concluyente. Si lo que es una consecuencia necesaria «de la misma tarea» son «las formas del arte… las formas de las cosas en sí mismas»,[12] entonces los medios para captarlas solo pueden ser los mismos: la intuición intelectual.

La identidad de verdad y belleza significa, pues, la penetración recíproca e intensiva de lo lógico desde lo estético y viceversa. Por lo tanto (cuanto más intensa sea esta unidad, tanto más fuerte será), la objetividad específica que cada forma presta a los objetos que capta debe oscurecerse y dar lugar a una objetividad basada en un principio μετάβασις εἰς ἄλλο γένος* hecha al principio. La logización de la forma estética le

9 [*System des transzendentalen Idealismus.* VI. *Sämtliche Werke,* Stuttgart, 1858, vol. III, secc. I, p. 623, § 2].

10 [*Philosophie der Kunst. Sämtliche Werke,* vol. V, secc. I, p. 363].

11 [*Ib.,* p. 418].

12 [*Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums.* 14. *Vorlesung. Sämtliche Werke,* vol. V, secc. I, p. 350].

prohíbe aislar sus objetos —como dictaría su modo de forma— para transformarlos en microcosmos autocráticos; sin embargo, al entrar en la forma teórica, fuerza a la forma teórica a una terminación interior y adecuadamente redondeada, convirtiendo su meta utópica, el mundo de las ideas, en una obra de arte cósmica, reificando *(verdinglicht)* su validez en una existencia *(Dasein)* sensible y suprasensible. Así, la idea del universo como obra de arte, concepto central necesario de cualquier filosofía platonizante, se convierte en el punto unificador de la estética y de lo teórico; aquí, sus hilos inextricablemente unidos se confunden y se entrelazan, y esta interrelación obliga a la formación de conceptos —puramente sistemáticos, al margen de la intención metafísica que existe sobre y para sí misma— en una dirección metafísica. Porque el mundo de las ideas, aparte de su realización en el universo realmente existente, no tiene, considerado como un sistema de significado puramente teórico, ninguna tendencia inherente hacia el auto-redondeo cósmico; el cosmos es un concepto estético: la idea hipostasiada de la obra de arte. En primer lugar, la reificación *(Verdinglichung)* de la idea, que surge necesariamente aquí y es decisiva para lo que sigue, es estética. La idea, en la medida en que sigue siendo puramente teórica, es también en Platón, por un lado, un concepto límite que determina la esfera, pero, por otro lado es una forma que, a través de su abarcar el material que es en sí mismo ajeno a él, o a través de su producir el método de concebibilidad del material que se ha convertido en el objeto del pensamiento, hace posible el conocimiento y lo realiza en general. Por lo tanto, está en su naturaleza el estar lejos de cualquier substancialidad o reificación *(Verdinglichung),* ya que, para que el comportamiento puramente teórico sea algo —incluso en el sentido más elevado, metafísicamente ontológico—, solo puede ser una de las muchas formaciones teóricas que, en comparación con la forma en sí misma, siempre debe ser algo derivado, cuyas características nunca pueden ser atribuidas a ella. Independientemente de si la Crítica Aristotélica de la Ideología ve un malentendido de las intenciones reales de Platón o algo relati-

vamente justificado, su punto de partida radica en la observación de esta transformación del mundo de las ideas en un mundo de ser arquetípico *(urbildlichen),* de objetos arquetípicos después de que el ascenso allí haya desarrollado tan profunda y fuertemente el carácter puramente formal y sin contenido de la idea. Precisamente donde han encontrado su propio lugar de realización, donde se han convertido en una forma bastante pura, se llenan de nuevo de contenidos concretos, se convierten en arquetipos materiales de las cosas. Por mucho que Platón se defienda contra esta consecuencia en muchos lugares, por mucho que ponga el énfasis en la inmaterialidad del nuevo contenido creador de cosas que surge aquí, no puede ser completamente abolido. Y, contra lo que él se resiste aún más fuerte y explícitamente, el carácter estético de esta cosa es, de forma aún más indudable, anterior: es precisamente la especificidad de la forma estética el ser la forma de un determinado material, abarcar un material de tal manera que su materialidad en él se convierta en forma, que se «destruye» como material. Y eso acaba de ocurrir en el material arquetípico. La contradicción más profunda entre la formación teórica y la estética es más evidente en su cumplimiento puro: la forma teórica es pura si es forma en general, si se enfrenta a una tarea infinita o a la «materia en general», la estética, cuando se ha convertido en la pura realización de la materia, en la unidad ahora insoluble de la forma y la materia. La incorporación del principio estético de formación a lo teórico se vive, así, en la conformación del mundo de las ideas y se venga de la inmersión de la estética por la teoría a través de esta estetización del último y más puro campo teórico de realización.

De ahí surge lo que, sin embargo, solo se puede señalar de pasada, una doctrina de la imitación que es igualmente fatal tanto para la estética como para la teoría, lo que significa al mismo tiempo una cientifización de la estética y una estetización del conocimiento. Estéticamente, conduce a un naturalismo terrenal o trascendental: la forma está ahí para esta intuición de los objetos incluso antes de que se vean afectados por la forma estética, cuya función solo puede consistir, por lo

tanto, en una repetición de lo dado. A menudo se ha demostrado que esta suposición es una supresión de la forma estética; que se basa en suposiciones teóricas es fácil de entender. Incluso si se toma el giro más trascendente y sutil de la doctrina de la imitación, la opinión compartida por el neoplatonismo del Renacimiento y aún compartida por Winckelmann de que ningún objeto terrenal puede ser enteramente apropiado para la idea eterna de la belleza, que la actividad estética se enfrenta, así, a la tarea de coleccionar y buscar la belleza dispersa en el mundo y de inmortalizar lo que así se ha encontrado en un objeto, en una obra de arte, es fácil revelar que esta actividad significa algo total o parcialmente científico y no genuinamente artístico. (Es, por supuesto, la teoría lo que importa aquí; el hecho de que haya habido artistas que —como autoengaño *(Selbsttäuschung)* teórico— han compartido este punto de vista, pero que han creado de acuerdo con principios puramente artísticos, no ha lugar aquí). Porque la actividad del artista se confiesa aquí en el reconocimiento de lo que ya existe —sin su intervención e independiente de su visión—, cuyo carácter estético está tan trascendentemente asegurado que, incluso en la «combinación» *(Zusammenfügen)* de lo coleccionado de esta manera, solo se reconoce y restituye *in integrum* un ser objetivo; el comportamiento del artista es básicamente indistinguible del del naturalista o del historiador, que también recoge y une los significados empíricamente «dispersos» de su esfera: depende de la «fidelidad» a un «hecho dado», de encontrar un sentido inherente al «hecho», de un σώζειν τὰ φαινόμενα* y no de una producción. Y algunos de sus representantes han demostrado claramente hasta la caricatura que el artista moderno, que se autodenomina científicamente, y el naturalismo verdadero —siempre y cuando no se trate de un malentendido artístico y naturalismo real— es una mezcla híbrida de tendencias artísticas y científicas.

La doctrina teórica de la representación también puede considerarse epistemológicamente acabada; sin embargo, si, como es necesario aquí, nos preguntáramos qué tipo de objetividad tienen los objetos trascendentales, que deben ser «re-

presentados» por la comprensión de que su análisis preciso, se mostraría que tiene componentes estéticos muy esenciales, o más bien semi-estéticos en sí mismos. Esto radica sobre todo en el acuerdo indiferente e inseparable con uno mismo, que debe tener la objetividad arquetípica, metafísica, para que pueda dar la medida de la corrección del comportamiento que la «imita»; en la convivencia «orgánica» adecuada e intuitivamente comprensible, entrelazando todos los elementos y características, a los que el conocimiento «imita» solo puede llegar por separado y solo puede volver a combinarse en el nivel discursivo, como concepto, juicio y conclusión. En resumen, por más que se formule una descripción metafísica y arquetípica del objeto, siempre tendrá algo de obra de arte en él. Tanto es así que incluso el matiz del aislamiento, el carácter «insular» de la obra de arte, debe atribuirse a ella, aunque no en sentido radical, como se ha demostrado aquí por la objetividad estético-normativa, como una especie de prioridad del ser-para-sí del objeto frente al contexto de conocimiento en el que se sitúa. Una de las revoluciones estructurales decisivas de la revolución «copernicana» de Kant es que rompió con todo tipo de posibilidades de objetos ontológicos y más allá de las esferas *(Sphärenjenseitiger)* y puso la objetividad en su perfecta determinabilidad, en-su-posición-en-la-esfera, en su puesta en contexto. Solo esta disolución de la sustancialidad de los objetos teóricos en funcionalidad y —en conexión con ella— la creciente supremacía lógica del juicio de cualquier prioridad conceptual ontologizante podrían eliminar los elementos pseudoestéticos en la esfera teórica: residuos de una forma de objeto sensible-suprasensible que, en su «corrección material», acaba de moldear la singularidad del objeto en cuestión —aunque fuera una idea abstracta— en sí misma, en lugar de transformarlo en un sustrato reconocible de contextos de conocimiento posibles y racionales e insertarlo en ellos como un miembro homogéneo.

El matiz estético de la forma de la escala arquetípica del conocimiento no debe entenderse, por supuesto, como si ello o algo similar estuviera en la intención del sistema; más bien,

es un momento que hay que añadir contra la intención real del impulso cognitivo, cuya existencia *(Da-Sein)* no se origina en absoluto en el mero hecho de convertirse-en-objeto de las formas teóricas mismas, ni en el método ontológico-intuitivo (como hace, por ejemplo, la fenomenología de Husserl), sino en el hecho de que el modo estético de producción, aunque sea como un momento de suspensión, se incorporó al proceso teórico de formación y por lo tanto no pudo ser eliminado de su manifestación más elevada y más pura. La realidad «materialista» de los objetos individuales, que para la estética autónoma encuentra su cumplimiento en la subjetividad pura, que por supuesto es una forma de *sub specie* de cumplimiento y una cosa *ad hoc,* es decir, en relación con la calidad de configuración de la forma específica, como muy poco metafísica, tuvo que ser trascendida en el comportamiento uniforme, predominantemente teórico, hacia los objetos individuales y ser guiado en un ascenso directo a su idea. Esta «autenticidad material», que se deja de lado allí vuelve al mundo de las ideas, y aquí, metafísicamente, atraviesa la estructura teórica, porque aquí tiene que trabajar en una visión sin sus condiciones trascendentales, que se basan en la relación entre la subjetividad pura y la cualidad de la vivencia.

Una complicación y enredo similar puede verse en el problema de todo el conocimiento, cuyo carácter «sistémico» —por supuesto, como su propio problema— solo surge con Schelling. La estetización de las relaciones entre las formas y su conexión con el conjunto del sistema es particularmente llamativa. Porque se puede plantear la cuestión de si la idea del sistema como uno que consiste en paralelismos, repeticiones rítmicas hasta cierto punto, correspondencias que se mantienen en equilibrio, etcétera, debe ser entendida como la idea del sistema. La armonía y la totalidad, es decir, la idea de la «arquitectura» del sistema, tampoco se establece a partir de motivos estéticos que no se despliegan en el área adecuada y que los cumplen aquí. Los motivos del pensamiento, que buscan la estetización de la idea sistémica, son, por un lado, la unidad y el todo abarcador de la totalidad sistémica y, por otro

lado, la manera superadora y «evidente» de unir sus miembros entre sí. Aunque el giro estético de estos motivos, considerado aisladamente, está muy alejado de un sistema teórico homogéneo de la verdad, como el mundo de las verdades de Bolzano *per se* o un Leibniz *Scientia generalis* concebido como perfecto, la trascendencia de la estética en lo inteligible también puede aquí llevar a complicaciones. Si, como se ha demostrado aquí, la contemplación estética no se queda en una vivencia inmanente de asimilación del objeto estético, sino que separa sus «formas» del objeto como huellas de lo bello en sí mismo y se esfuerza por encontrarlas en el «lugar» mismo de su comprensibilidad, en el mundo de las ideas —despojado de lo material y de sus efectos desintegradores—, es inevitable que τόπος νοητός* incluso la entidad estética que aparece nublada sobre los objetos individuales terrenales se acumulará en ella en intensidad y generalidad inhibida. Entonces los elementos y signos de belleza, medida y ritmo, armonía y simetría, que se adhieren a las cosas individuales solo porque, como dice Plotino, «su ser como cuerpo es diferente de su ser como cuerpo bello»,[13] deben encontrarse en línea ascendente de los cuerpos al mundo de las ideas cada vez más fuertemente y realizarse mutuamente, para aparecer allí —formando su esencia— completos. Así florece esa belleza que «ningún poeta ha cantado dignamente», que tanto constituye la esencia del mundo de las ideas, que en *Philebos* —quizás en la vergüenza irónica— al final de la deducción de la medida en todas las cosas y las posibilidades se puede decir que «la esencia del bien se escapa a la naturaleza de lo bello»,[14] que el bien consiste en la «belleza, la simetría y la verdad».[15]

Tan pronto como este pensamiento se convierte en el programa del sistema de conocimiento, lo que, por supuesto solo

13 [*Die Enneaden.* I, vol. I, libro 6, cap. I, p. 43].

14 [*Philebos,* 64. *Werke,* grupo II, opúsculo 7, 1869, trad. de L. Georgii, p. 831].

15 [*Ib.,* 65, p. 831. En la traducción de Georgii, en lugar de «Symmetrie» aparece «Ebenmass»].

sucedió con Schelling en plena consecuencia, se revelan las transformaciones estéticas de los elementos teóricos de la forma. Toda la idea de la construcción como método filosófico se basa en la obra de arte del universo inteligible, en el hecho de que su estructura tiene una de las líneas correspondientes, en estas extremidades ordenadas simétricamente, etcétera, que, por ejemplo, la presencia de un miembro en una línea requiere la presencia de una correspondiente en la línea correspondiente, etcétera. Cuáles son de nuevo las suposiciones estructurales de que la totalidad de las verdades es un cosmos redondeado desde fuera y estructurado desde dentro, donde la ausencia de una extremidad, como dice Schelling, causa una especie de *«horror vacui»*[16] y exige imperativamente su cumplimiento; que, en segundo lugar, la relación de las verdades entre sí es una conexión de sus «formas» como «formas», es decir, como entidades concretas, que, al igual que las «partes» de la obra de arte (que solo pueden probarse en detalle más tarde, pero que ya se ha señalado), en una apariencia cautivadora y fascinante de independencia y la seguridad orgánica de que su existencia *(Dasein)* solo está contenida en el contexto compositivo. En resumen, pueden llegar a ser verdaderamente independientes, por ejemplo, según la naturaleza de los axiomas, o derivarse de otras proposiciones. Porque la «forma» teórica se diferencia claramente de la forma estética en el hecho de que está pensada para el propósito más que para la configuración. Su función se basa en el hecho de que se puede hacer referencia a ella, que se incrementa en todas las direcciones, y en el hecho de que determina el contenido que se le asigna, mientras que una forma estética como forma vivenciable de un determinado contenido no es capaz de ningún aumento en el sentido real, sino que simplemente se completa o no es válida en absoluto. Lo incompleto de lo teórico, cuya sombra cae incluso en el ámbito de las ideas de Schelling, está relacionado con el abandono de esta relacionalidad y determi-

16 [Véase *Philosophie der Kunst. Sämtliche Werke,* vol. v, secc. 1, p. 419].

nación: un «sistema» teórico está siempre «abierto», es decir, ya es capaz de hacer frente a todo lo que surge, incluso a expensas de su transformación interior; el motivo que puede ser decisivo aquí es la posibilidad siempre abierta de «dimensiones» completamente nuevas de reconocibilidad, que —aunque todas las viejas verdades permanezcan intactas en términos de «contenido»—, deben transformar su «relación» entre sí. Por esta razón, la relación entre las formas teóricas y las demás se basa en su funcionalidad y, por lo tanto, es variable en principio y sin ninguna pretensión de estabilidad: la idea rectora de la teoría, la del orden perfecto como sistema de verdades posibles, se solidificaría y perecería a través de tal sustentación de sus «formas» que haría posible, en primer lugar, su «relación» «estética» entre sí. Es más que una coincidencia histórica que solo las etapas relativamente primitivas de los campos individuales del conocimiento permiten tales corroboraciones estéticas que, por ejemplo, podría haber una matemática estética y «sagrada» para la aritmética elemental, pero no para el cálculo diferencial e integral, porque las nuevas dimensiones emergentes y teóricamente dominadas aquí ya no pueden hacer frente a una tendencia «estética» hacia la «objetividad» y las «relaciones formales». Porque la interacción de la «independencia» de las partes y su mutua interpenetración es diametralmente diferente para ambos tipos de formación: todo elemento teórico de la formación que funciona «independientemente» exige una validez basada solo en «sí mismo» a través de esta independencia, pero no puede haber uno cuya validez no presuponga al mismo tiempo el todo, la «esfera» en la que se encuentra, y ninguna esfera que no presuponga la validez de una conexión superior con ella, mientras que la apariencia de independencia del elemento estético formador es solo un reflejo de su perfecta inserción en un contexto significativo único, la apariencia de su validez autoimpuesta es solo la cualidad específica del todo que, sin embargo, reivindica una validez absoluta y verdaderamente autoimpuesta y que ya no puede ser insertada en un contexto global. Los elementos formales de una forma estética se entrecruzan

entre sí y, a través de este entrelazado inseparable, logran la autosuficiencia absoluta y perfecta de su totalidad, mientras que las formas teóricas solo «se relacionan entre sí», «dependen unas de otras», «derivan unas de otras», etcétera, de modo que la autonomía relativa de su validez es real: la dependencia de una totalidad abandonada como idea, cuyos miembros son —independientes—. Las frases ya encontradas, que no puede haber una totalidad estética, global y completa de realizaciones de valor estético y que cada uno es un cosmos de naturaleza «estética» concebido como cerrado, armoniosamente unido y en su armonía comprensible, dicen lo mismo: determinan el sustrato de validez de las formas «estéticas» constitutivas y exhiben la confusión de objetividad que surge de su «aplicación» a otros materiales.

A partir de todo esto, la similitud ya encontrada y cautivadora entre la contemplación estética y la intuición intelectual se hace cada vez más comprensible. Incluso si las consecuencias estructurales se expresaron más que los motivos impulsores: la intuición intelectual es una contemplación estética aplicada al mundo de las ideas (o al universo). Schelling vio este problema con toda claridad, buscando una garantía para la intuición intelectual, la portadora de todo su sistema, de manera que pudiera ser probada en una objetividad generalmente reconocida. La garantía debe entregar la obra de arte: «porque la intuición estética es la intelectual que se ha convertido en objetiva. La obra de arte solo refleja en mí lo que no se refleja en nada más, lo que es absolutamente idéntico, lo que ya se ha separado en el Yo».[17] El aspecto más significativo de esta versión es la paralelización de la intuición intelectual con la obra de arte y no con uno de los modos estéticos de comportamiento que se le asignan, que no se puede registrar —debido a necesidades sistemáticas que luego se hacen evidentes—. Esta es la expresión de la perspicacia que, por supuesto,

17 [*System der transzendentalen Idealismus.* VI. *Sämtliche Werke,* vol. III, secc. I, p. 625, § 3].

solo aumenta los problemas metodológicos de la intuición intelectual, que la exigida y absoluta suspensión de los opuestos en la indiferencia no puede ser lograda por el comportamiento del sujeto, sino solo por una identidad-sujeto-objeto, que la intuición intelectual, por lo tanto, sin esta objetivación en la obra de arte, no solo quedaría sin evidencia y problemática, sino que tampoco podría funcionar en detalle. «Pero no solo el primer principio de la filosofía y la primera intuición de la que emana, sino también todo el mecanismo que la filosofía deriva, y en el que se basa, se convierte en objetivo solo a través de la producción estética».[18] Así, esta vez abordada desde el lado de la filosofía metafísica, la similitud, en la que previamente se ha puesto énfasis, entre la intuición intelectual y la subjetividad pura aparece en nuestro sentido, que, por supuesto, en esencia ya no puede decir lo mismo en relación con las esferas en cuestión. Esto significa igualmente, por un lado, que, para este conocimiento constitutivo-metafísico, por un lado, un sujeto que se encuentra en el nivel de la «subjetividad pura», es decir, es completamente idéntico a sus objetos, y por otro, que un «medio» de creación que permite una permeabilidad *(Durchdrungenheit)* completa y homogénea y lo lleva a la creación, son prerrequisitos estructurales incondicionales. En esto radica la profunda estética del platonismo: que, para él, la esencia del universo reconocible, que es digno de conocimiento, el ser metafísico, es decir, esta constitución dinámicamente homogénea, esta permeabilidad de una cualidad que —sin perder su carácter cualitativo— puede absorber todas las cualidades, puede llevarlas a su ser (cualitativo). «Pero todo fluye, por así decir, desde *una* fuente —dice Plotino— que no debe considerarse como *un* aliento o *un* flujo de calor, sino como si hubiera *una* cualidad que trata y conserva todas las cualidades dentro de sí misma: fragancias dulces y al mismo tiempo las cualidades del vino y de todos los líquidos, fuerzas, colores y todo lo que el sentido del tacto reconoce. Esto también puede

18 [*Ib.,* pp. 625-626].

incluir lo que percibe el sentido del oído, todas las melodías y todos los ritmos».[19] Aquí se crea un mundo, cuya esencia es la unidad concreta de lo múltiple, por otra parte ambivalente y desintegrado, que es una «masa universal» que incluye todas las materias, un mundo que realiza todo lo que se forma en las obras de arte desde el «punto de vista» y en relación con la subjetividad pura que está condicionada por ella, partiendo desde el «punto de vista», libre de condiciones, en toda plenitud unificadora. Plotino representa esta realidad en los lugares más diversos de su obra, y en todas partes este carácter de obra de arte de la realidad inteligible sale a la luz claramente; más concisamente probablemente en el famoso pasaje del libro de belleza inteligible: «[…] y ven todo, no como el devenir sino como el ser, y lo ven en los demás, porque todo es claro y transparente, nada oscuro y renuente, pero todos son aparentes para todos interiormente y a través de todo, porque allí se eleva la «luz a la luz». Cada uno de ellos también tiene en sí mismo, y de nuevo ve todo en el otro, de modo que, en todas partes y todo, todo y todo, e inconmensurablemente el esplendor; […] también aquí hay movimiento puro, porque no perturba otro movimiento diferente al suyo en su curso, ni se sacude el resto, porque no está nublado por la impermanencia; […] cada uno no camina como si estuviera en tierra ajena, sino que de cada lugar él mismo es lo que es, y como su curso está dirigido hacia arriba, su punto de partida va con él, y no es él mismo otro ni el espacio un fin […]. [A]hora aquí [en el mundo de los sentidos] probablemente otra parte emerge de la parte y cada parte permanece sola para sí misma; pero allí cada parte siempre emerge del todo y sin embargo la parte y el todo son siempre al mismo tiempo […] incansable, inagotable es todo, […] porque el mirar la mirada se amplía […]».[20] Además, esta cualidad no solo puede ser «comprendida» por el sujeto al mismo tiempo, pues también sería concebible como

19 [*Die Enneaden.* VI, vol. II, libro 7, cap. 12, p. 380].
20 [*Ib.,* V, vol. II, libro 8, cap. 4, pp. 204-205].

un sistema distanciador en términos de conocimiento que transforma las cualidades en «conceptos de cualidades», sino que es idéntico con los seres del sujeto, que, por lo tanto, este, hasta cierto punto, solo tiene que llegar realmente a sí mismo, a su propio ser verdadero, para llegar a ser parte de él, idéntico a él. Sin embargo, como ya se ha demostrado, el precio de esta identidad del sujeto que se ha vuelto sustancial con lo que existe en sí mismo es el carácter de sujeto del sujeto. El énfasis repetido en esta aporía, que proviene de la esencia de la intuición *(Anschauung)* intelectual, es tan importante aquí porque ilumina mejor el hundimiento *(Herabsinken)* en la estética de la realidad por la que lucha. La intención de realizar la intuición intelectual como un esfuerzo metafísico genuino y original se basa en la abolición de la dualidad sujeto-objeto, en encontrar el hogar del alma, por lo que es decisivo para esta intención, especialmente en su forma real, que el «hallazgo» aquí puede ser un «tener» o un convertirse en uno y no un configurar ni un reconocer. Este «hogar» no es apropiado para el alma (como la obra de arte de la subjetividad que se vuelve normativamente pura), sino que es ella misma: encontrar es excavar *(Hinuntergraben)* en la fuente, donde todo aislamiento, todo rasgo distintivo y, por lo tanto, la posibilidad de relaciones inapropiadas (o apropiadas) debe inevitablemente cesar, porque ya en el concepto de relación se encuentra una falsificación de lo que se ha de lograr aquí. Sin embargo, frente al abstracto sobre sí mismo del Absoluto, incluso el sujeto que se ha volatilizado *(verflüchtigte)* al concepto de límites debe aparecer todavía humanamente condicionado, y como el camino que asciende al Absoluto, por el contrario, requiere un sujeto cada vez más substancial, o bien el sujeto que se ha vuelto esencial debe anularse —en un acto invertido—, o bien debe confrontar su substancialidad adquirida de esta manera con un mundo de objetos directamente substancial, transformar la intención metafísica, que en sí misma «no tiene objeto», en la «objetividad» perfecta y artística de la realidad inteligible, y rebajar el idéntico sujeto-objeto a la mera apropiación.

Así pues, dos series de intenciones incompatibles se unen en el problema de la intuición intelectual: en primer lugar, el deseo de lograr una esfera meta-antropológica perfecta, donde todas las formas y contenidos de la necesidad «humana» como el aislamiento, la distancia, la dualidad, el pensamiento discursivo queden atrás, como ya se ha subrayado, una «existencia» independiente de cualquier acto de puesta [en escena *(Setzungsakt)*]. En medio, la exigencia que se le hace al sujeto de unirse a este mundo, no de confrontarlo en la lejana forma teórica de comportamiento como el conocimiento de lo conocido, sino de superar precisamente esta distancia. Esta distancia, como se ha demostrado, se supera en la obra de arte (a diferencia de los actos de comportamiento), y el ser que se exige aquí es el ser que preserva todo lo que se forma en la obra de arte. Por lo tanto, en la versión de Schelling de la obra de arte como garantía de la «objetividad» de la intuición *(Anschauung)* intelectual, se revela no solo una profundidad especulativa sino también una intuición profundamente apropiada de la naturaleza de la obra de arte. Solo a causa de la corriente básica verdaderamente metafísica (y no estética) de su filosofía, en combinación con el conocimiento correcto de la naturaleza de la obra de arte, la «objetividad» de la obra de arte no puede de ninguna manera garantizar la de la intuición intelectual. La inclusión de los dos debe seguir siendo una mera imagen, ya que su relación no es más que el mismo nivel de la objetividad superada, pero por lo demás muestra una completa divergencia tanto en la estructura como en la calidad y dirección de la intención. La obra de arte solo puede convertirse en un símbolo de la intuición intelectual falsificando su naturaleza real (unicidad, vivencialidad, autenticidad material, etcétera), y la intuición intelectual también pierde su propia esencia a través de esta garantía: el «Tener» real y el «logro» de la esencia metafísica real, la liberación de toda condición-*ad-hoc,* cuya eternización constituye la esencia de la obra de arte. Además, para que esta «garantía» sea efectiva en la realidad, es necesario debilitar el contraste estructural entre la obra y la creación; porque aquí no solo lo que se «reconoce» debe con-

vertirse en una obra de arte, como sujeto-objeto, sino que también debe realizarse en el acto de la intuición intelectual, es decir, en el sujeto después de todo. De esta manera, sin embargo, ambos se anulan mutuamente: todo el sistema —que se basa entonces en el funcionamiento constante de este principio tan asegurado— se transforma en una obra de arte, la estética metafísica es estetizada y, sin embargo, el arte se degrada a la tautología metafísica platónica. La intención metafísica profunda y genuina de llegar detrás de la objetividad «objetiva» solidificadora y solidificada de la mente discursiva debe fracasar aquí precisamente a causa de la objetivación: el nivel exigido por la intuición intelectual y para ello debe —si se registra sin adulterar— abolir cualquier objetividad objetiva; el anhelo es, en el sentido más amplio de la palabra, un anhelo práctico y no puramente contemplativo, un anhelo de *Eros* en el sentido platónico, la exigencia de una «meditación» en una dirección religiosa, que —como contemplación— se convierte en un acto interior y no permite que ninguna objetividad —intacta e intocable— la contrarreste. Su demanda de substancialidad genuina crea este nivel, donde el sujeto se ha vuelto demasiado substancial *(substanziell)* para enfrentar los objetos «contemplativamente», y lo que capta es también demasiado substancial para ser simplemente contemplado, donde al convertirse en uno, la identidad completa necesariamente emerge de su movimiento mutuo hacia el otro con la directiva sobre substancialidad. Para esta identidad, la obra de arte —como subjetivación trascendental de la subjetividad pura— podría efectivamente figurar como símbolo, pero sabemos qué limitación trascendental considera que esta es su naturaleza y que, en cuanto se convierte en sujeto, en mera «adecuación», debe convertirse en objeto. La intuición intelectual también debe ser víctima *(anheimfallen)* de este destino para justificar la «objetividad», es decir, para que se convierta en «conocimiento»; solo que aquí lo trascendental no está en la esencia de lo trascendental mismo y por lo tanto no puede justificar una objetividad apropiada, trascendental. Esto solo es posible en una obra trascendental, pero no en un ser metafísico, ya que

solo la obra, pero no el ser, está diseñada por la naturaleza de su puesta [en escena] sobre este giro. Porque esta conversión de la pureza trascendente en la debilitada, nublada e inadecuada es, desde el punto de vista de los valores, la norma apropiada: es la esencia de lo válido que su realización en los actos del sujeto y de las entidades que surgen de ellos, en las relaciones normativas sujeto-objeto, tiene una sola dirección hacia el valor, pero nunca lo alcanza en sí mismo, mientras que lo metafísico es captado en la intuición intelectual, si no se comprende adecuadamente, no existe en absoluto, o persiste en la impredecible trascendencia negativa de la propia cosa kantiana, que, sin embargo, como dice Schelling, «da al menos el primer impulso que podría llevar a la filosofía más allá de la conciencia común»,[21] pero en esta pura negatividad debe significar la negación de todo ser metafísico concreto. En el sujeto-objeto-idéntico de la intuición intelectual, esta negatividad debe llevarse a la positividad concreta y perfeccionada, pero la condición de esta realización es un claro o decisivo de Todo-o-Nada. Por todo ello, el nivel de subjetivación de la subjetividad pura que aporta la obra parecía ser una garantía y una señalización; porque aquí esta estructura tenía que ser aplicada a materiales no predestinados para ella y sin las condiciones trascendentales de su posibilidad, y por lo tanto tuvo que ser dividido en actos sujetos y sus objetos, también en este caso es necesario apartarse de la adecuación trascendental, que por lo tanto no puede ser intencional, normativa o, en consecuencia, establecer una objetividad peculiar y autónoma. La objetividad que existe en la intuición intelectual, que se ha hecho realidad, debe ser destruida *(depraviert),* meramente teórica en comparación con la que realmente se busca, y solo en la medida en que quiere ir más allá de lo meramente teórico —y debe serlo— se convierte en estética, en una «imitación» de la realidad artística, la apropiada y la

21 [*System des transzendentalen Idealismus. Sämtliche Werke,* 1.ª imp., vol. III, p. 461].

utópica, en contra de la intención original, y esto también la destruye *(depravierend)* en una dirección diferente.

También Plotino estaba ante esta aporía de la estetización de la realidad inteligible en la contemplación intelectual. Si uno lee su descripción anterior de la realidad inteligible es imposible no pensar en Schelling y en el devenir estético de toda metafísica. También en su obra, la homogeneidad dinámica artística impregna el mundo de las ideas, aquí también el ideal de la obra de arte, la unidad concreta y absoluta de todas las divisiones de empirismo (multiplicidad y unidad, descanso y movimiento, cosa y espacio, etcétera) se ha convertido en realidad; aquí también, la belleza es el «ser pleno e indefenso».[22] Su platonismo, sin embargo, se asusta *(erschreckt)* de las consecuencias de ver esta puesta [en escena] como la conclusión de la construcción del mundo, y descompone la unidad que a primera vista parece haberse logrado aquí en la mera coordinación adecuada del intelecto con lo inteligible, y va más allá de eso al Uno, «de donde surgió el intelecto y lo inteligible asociado con él».[23] Así, como punto final de su filosofía, todo lo estético ha sido superado: el que «ni siquiera quiere ser bello», porque «donde lo bello termina, allí también termina el ser».[24] No es hermoso, pues es más que hermoso, más verdadero que el ser, solo ser «Que» es para el iluminado un conocimiento seguro, pero uno que no tiene nada que decir sobre «Qué» quiere. Uno puede «tenerlo», pero hablar solo de su efecto, solo de lo «que *no* es».[25]

El salto a la teología negativa es una salvación para la razón y cumbre del sistema, aunque para su construcción surjan enormes dificultades que no pueden ser analizadas aquí, pero tampoco puede también anular la estructura «estética» de la realidad inteligible, solo que las consecuencias metodológicas

22 [Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. Sämtliche Werke,* vol. VII, p. 303].

23 [*Die Enneaden.* III, libro 8, cap. 9, vol. I, p. 266].

24 [*Ib.,* V, libro 8, caps. 8-9, vol. II, pp. 209-210].

25 [*Ib.,* V, libro 3, cap. 14, vol. II, p. 172].

son menos evidentes que con Schelling, cuya profundidad especulativa y audacia en esta paradoja buscaron la solución misma. Y para todos los sistemas construidos de esta manera, persisten los problemas que resultan de acercar las visiones estéticas e intelectuales entre sí o a la identidad: la necesidad de asignar una esfera meta-antropológica al arte y la intención en la estética de aplicar la estructura de la obra a la relación sujeto-objeto, la intención de volverse uno con lo bello, el problema erótico.

La aporía del antropologismo solo puede surgir sobre la base de la teorización de la estética. Porque la teoría pura tiene necesariamente una dualidad entre las eternas «formas» de conocimiento que se originan de la esencia misma de la teoría misma y entre su substrato «sensible», es decir, humano, condicionado y accidental, del cual, incluso para Kant, sigue el «completamente accidental» de la «posible experiencia *(Erfahrung)*».[26] El esfuerzo de la teoría pura, por lo tanto, debe ir más allá de encontrar una esfera de lo puramente apodíctico que esté completamente libre de cualquier contacto de nubosidad con lo humano-sensible-accidental *(Menschlich-Sinnlich-Zufälligen).* Ya sea en el puro aislamiento de un —como diría Spinoza— conocimiento adecuado de lo inadecuado; si es la aclaración «crítica» del mero papel de sustrato de la sensibilidad, por el que esta queda neutralizada en cierta medida por esta puesta [en escena] de límites *(Grenzsetzung),* transformada en «material en general» y —dentro de la puesta [en escena]concreta de límites— ya no es capaz de nublar la apodicidad meta-antropológica de las formas teóricas; si la «producción» de «sensibilidad» por parte de las formas teóricas, que libremente —que casi siempre se olvida y que, sin embargo, solo es significativa para el sistema en su conjunto, pero no para la teoría pura— es también solo la «materia en general», la sensualidad teóricamente neutralizada, no entra

26 [Véase *Kritik der reinen Vernunft. Werke,* ed. de E. Cassirer, Berlín, Cassirer, 1913, vol. 3, p. 499].

en consideración aquí. Lo que todas las sistematizaciones teóricas tienen en común es que pueden y deben separarse de todo lo sensible en el verdadero sentido. Así, si la sistematización teórica se incorpora a la sistematización metafísica, entonces esta relación estructuralmente necesaria con lo sensible-accidental, con lo antropológico también debe ser metafóricamente reinterpretada, y como la realidad inmediata del arte está inextricablemente ligada a este nivel, su concepción y evaluación no puede eludir a las consecuencias de las transformaciones resultantes. La esencia de este proceso ya ha sido insinuada en otros contextos: la separación de la forma «pura» de su sustrato «sensible» en la contemplación receptiva y, por consiguiente, el descenso de la forma de esta manera de su pureza a la materia sensible —destruida— en la visión creativa, que se entiende lógicamente como la contemplación de los arquetipos. La «pureza» de la forma así obtenida debe, por lo tanto, estar en la dirección de la pureza de la forma teórica, debe ser («aplicable [*sic*]») a la sensibilidad, pero incluso el principio de tal aplicabilidad debe estar fundado en las formas teóricas como tales y, por lo tanto, ser encontradas en sí mismas a través del análisis de su estructura específica. El desprendimiento total de las formas de todo lo que se debe al hombre como mero ser humano; así logrado, plantea un nuevo dilema a la forma estética asumida en la teoría, identificada con ella o paralelizada con ella: o bien la esencia de la forma estética, de la belleza, debe ser independiente de toda «sensibilidad» y, por lo tanto, de toda relación necesaria con el «ser humano», moviéndolo así hacia una completa trascendencia, de la que no hay vuelta a la «realidad», a lo sumo por falsificación inconsciente de este ser, o bien debe verse en la estética ligada a lo sensible-«humano» *(Sinnlich-Menschliche)* una mera preparación de lo puramente teórico o de su opacidad inferior.

Para ambos lados del dilema, Platón, como siempre, ha sacado radical y lógicamente todas las consecuencias. Solo será posible hablar de su concepción del arte más adelante. La separación del principio estético sin mancha de cualquier relación con una receptividad es más evidente en su concepto

filosófico natural de la belleza. Aquí habla, entre otras cosas, en relación con el pasaje ya citado, de las formas de construcción del universo y subraya que el creador del mundo «memorizó […] el mundo completamente alrededor del detalle [hecho], por muchas razones», la más decisiva de las cuales es la perfección y la modestia: «no necesitaba los ojos, porque no había nada visible, ni siquiera las orejas, porque no había nada audible fuera de ella».[27] No necesita nada: «porque él le dio un movimiento […] que se acerca más a la razón y al conocimiento. Es decir, uniformemente en el mismo (espacio) y en sí mismo los guiaba y los dejaba moverse en círculos girando alrededor […]».[28] Así se logra este desapego por la belleza celestial *(überhimmlische Schönheit)* y aún más por la belleza sobrenatural: es indefensa y perfecta en sí misma y tiene tan poco que ver con las necesidades humanas y sus formas de disolución como la verdad real, porque es el ser mismo. Y así como se requiere que este ser tenga un conocimiento que los seres humanos pueden alcanzar desechando lo humano en su devenir teórico, así también debería ser posible una contemplación de esta belleza en sí misma, una contemplación que sea pura de toda la sensibilidad humana, porque, incluso al contemplar lo «sensible», separa las formas absurdas del objeto y asciende a sus fuentes originales, al lugar sobrenatural. Así, la contemplación de la belleza primigenia se convierte en el conocimiento de la esencia del universo, y todo lo que parece poderse captar en la tierra con los sentidos es, en el mejor de los casos, una ocasión para buscarlo. Y el arte, cuyas formas inmersas en la sensibilidad parecen mostrar rastros de esta pureza, se hace puro: la matemática sagrada pitagórica reconoce en la música las dimensiones eternas *(ewigen Massverhältnisse)* a partir de las cuales se construye el mundo verdadero, al menos el mundo de los sentidos; y las interpretaciones posteriores que también captan en otras

27 [*Timaios,* 33. *Werke,* trad. de F. Susemihl, grupo IV, opúsculo 6, p. 691].
28 [*Ib.,* 34, p. 692].

partes, en las proporciones que hacen que los objetos de los sentidos nos parezcan hermosos, y encuentran en la «sección dorada»/«proporción áurea» *(goldenen Schnitt)* una categoría constructiva eterna de todo lo que existe, su apego —sin mancha—, la reaparición de lo superior en lo terrenal constituye la vivencia de la belleza. Pero cuanto más consistentemente estos pensamientos llegan a su fin, más indiferente debe aparecer en cada «ocasión» en la que se realizan estas formas. Solo es un compromiso si la consagración de la música se deduce de su afianzamiento en la estructura del sistema planetario. Porque de las proporciones a las que se aspira en la contemplación no hay un camino viable que conduzca de lo audible y escuchar música, de la música que se da como arte. Que en una psicología científica se pueden asignar ciertas «vivencias» a relaciones numéricas, o que en una «psicología de la receptividad» se puede analizar con éxito el gusto por ciertas proporciones, como la «sección dorada»/«proporción áurea» *(goldenen Schnitt),* está fuera de discusión, pero no tiene nada que ver con este problema. Estas proporciones, si se quiere mantener la música como música, como sonido y audibilidad, no son más que una ayuda metódica para el conocimiento teórico de las condiciones físico-fisiológicas de su realización real —no estética—; la música como la música nunca sigue sus leyes, y la sublime armonía de las distancias planetarias, la armonía celestial de las esferas, sería —para la música— una pobre enseñanza elemental de las relaciones tonales primitivas. Por lo tanto, siempre ha sido una doble antropomorfización sin sentido de la gran doctrina pitagórica, cuando la armonía de las esferas ha sido interpretada como «audible», y su último innovador, Kepler, la ha desprendido con toda su energía de cualquier audibilidad, dejando que el ojo, o más bien los órganos ocultos análogos al ojo, se conviertan en ornamentos de su contemplación, y se niega a dar este salto a la sensibilidad —que es un verdadero *salto mortale,* porque revela todo lo que se ha logrado, sin lograr lo re-alcanzable *(Wieder-zu-Erreichende),* lo inferior—.

Aquí, con gran coherencia, se capta el significado de lo humano más allá de la belleza; pero al mismo tiempo se

hace evidente que el ascenso de la estética en teoría se ha completado, ha surgido una filosofía matemáticamente metafísica de la naturaleza, que culmina en el concepto ontológico de la belleza como epítome *(Inbegriff)* de la medida, la proporción, la armonía, etcétera; la belleza es la cualidad de las «últimas cosas» que se han vuelto puras y vienen a sí mismas, una categoría constitutiva para la construcción natural-filosófica-metafísica del universo. Para el «observador», sujeto de la contemplación, la belleza es solo una expresión objetivadora de la emoción del espíritu ante la grandeza sublime de las leyes del universo; y la «vivencia» de esta belleza es de hecho algo totalmente secundario, no fundado en la esencia misma de la belleza, que no puede ser arrastrado a la esfera antropológica como algo que puede ser «vivenciado» y que está destinado a ser «vivencialidad»: es la «vivencia» de la simple iluminación de estas leyes. (Es comprensible, a partir de análisis anteriores, que los motivos estéticos tengan un papel aquí y nublen la «pureza». El hecho de que para Kepler, por ejemplo, la idea del universo como una «obra de arte» fuera al menos parcialmente decisiva para la asunción de un cosmos limitado, como en general para el concepto de valor de πέφας en la cosmología platónica, sólo puede insinuarse aquí).

Pero, por supuesto, esta consistencia rara vez se puede lograr en los sistemas filosóficos. Y para salvar el mundo de los sentidos, con sus «cosas bellas» y sus creaciones en las obras de arte, había que intentar el *salto mortale* de su conexión con la armonía celestial. Lo más sencillo, aunque fuera banal, era constituir lo sensiblemente bello (en la naturaleza y en el arte) como la esfera de lo que aún no es, como el vestíbulo de lo teórico, siguiendo la doctrina de la nubosidad, y captar lo «sensible» como lo teórico, que aún no ha llegado a la conciencia, que el hombre vivencia como «bello», por el hecho de esta tarea, pero sin conocer la verdadera razón. Pero es necesario que la verdadera realización solo sea posible tomando plena conciencia, es decir, alejándose de lo «sensible» (y por lo tanto de lo estético). Esta visión dominó todo el perio-

do prekantiano, por cuya filosofía el arte y con él la estética como problema abandonado eran cada vez menos destacables. Para Spinoza todavía no existe la estética como problema de la filosofía, Leibniz ya la determina de esta manera: «la música nos deleita, aunque su belleza consiste solo en la correspondencia de los números y en el conteo inconsciente que el alma realiza a los latidos y vibraciones de los cuerpos sonoros, que se sintonizan entre sí a intervalos determinado. La alegría que el ojo siente en las proporciones es de la misma clase, y la de los otros sentidos resultará en algo similar, aunque no podamos explicarlo tan claramente».[29] Pero incluso para Kant estas opiniones no están completamente superadas, y si quiere distinguir los «juicios puros del gusto» precisamente de los relacionados con los estímulos, entonces los colores, como meros estímulos, deben separarse de la estética real; su salvación para la estética solo es posible si la teoría de Euler* de las vibraciones del éter demuestra ser cierta, porque «de esta manera el color y el sonido no serían meras sensaciones, sino la determinación formal de la unidad de un múltiplo de ellas, y entonces también podrían ser contadas como bellezas en sí mismas».[30] Esto hace que el dilema sea aún más agudo: la estética debe ser fundada como una esfera autónoma de valores o como un campo independiente de la filosofía metafísica; esta autonomía requiere su anclaje en el mundo eterno de los valores o en la idea arquetípica que está fuera del alcance del hombre; por lo tanto, es una cuestión de vida para la estética hacer que sus órganos y formas estén completamente libres de sensibilidad (o mejor, detrás de ellos) para encontrar la conexión constitutiva, sin que, sin embargo (una complicación que no existía para el platonismo puro), se eleve lo estético como lo estético. La indisolubilidad de este dilema proviene de la formulación teórica

29 [*Die Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade Philosophische Werke,* ed. de E. Cassirer, Leipzig, Dürr, 1906, vol. II, p. 433, § 17].

30 [*Kritik der Urteilskraft. Werke,* ed. de E. Cassirer. Berlín, Cassirer, 1914, vol. V, p. 294, § 14].

de preguntas, pues solo en él y a través de él surge el concepto de sensibilidad antropológica, que hay que superar, y para ello, como se ha demostrado, no puede ser exterminado *(vertilgen).* Mientras se mantenga este lugar metódico para la sensibilidad, la validez universal de la estética solo se puede fundar en los elementos teóricos «insensibles» de su forma; por lo tanto, la estética en su forma actual debe ser trascendida; no se puede establecer una conexión real entre ambos, y el criterio de validez estética y objetividad real es necesariamente extra-estético; pensar todavía en el concepto kantiano del ideal en el *pulchritudo adhaerens*.* Winckelmann es el único que se ha acercado a la autonomía de la estética, ha encontrado para su modo de validez una sensibilidad en el material del arte que se desvía de lo habitual y es independiente, cuya esencia aparece como un «espíritu extraído de la materia por el fuego».[31] Pero incluso con él, este movimiento hacia la autonomía es aparente: este material es también solo en el sentido impropio, es más una especie de «materia inteligible» que la real, visible, audible, etcétera, material de arte. Porque este *«quasi corpus»* sirve ante todo para distinguir al héroe de la diosa, la que «aún no había alcanzado la meta de sus obras, de la que estaba limpia de fuego, y para disfrutar de la bienaventuranza *(Seligkeit)* del cuerpo sublime del Olimpo».[32] La materialidad «absoluta», no ya humano-sensible-accidental, es así el mero signo de reconocimiento de un yo, de las categorías constitutivas preestéticamente existentes de «cosas bellas», un inventario metafísico, hasta cierto punto, de las características de los dioses y de los humanos, así como el criterio de belleza que busca Winckelmann, es servir para distinguir la belleza en todos los fenómenos terrenales y arrebatar su juicio de la relatividad de los juicios gustativos. «La belleza es sentida por

31 [*Geschichte der Kunst des Altertums. Werke,* ed. de H. Mayer y J. Schulze, libro IV, cap. 2, Dresde, Walther, 1811, vol. IV, pp. 52-53, § 22].

32 [*Ib.,* libro V, cap. 1, vol. IV, p. 95, § 28].

la mente pero reconocida y comprendida por el intelecto, por lo que se hace cada vez menos sensible a todo, pero más correcta, y debe llegar a serlo».[33]

Esta imposibilidad de responder a la pregunta en sí misma, que surge de la forma en que se plantea la pregunta, apunta a otro motivo que empuja desde la estética a la intuición intelectual y su objeto, la realidad inteligible. Porque si la objetividad es necesaria para la estética, la cual —aunque en orden descendente— debe sin embargo construir un puente hacia la sensibilidad, a través del cual se vean las «cosas bellas», entonces es necesario que, en el hogar de todas las formas fundadas en la objetividad, no solo se encuentren las formas purificadas por la mancha (que, como sabemos, son siempre teóricas), sino también, por así decir, los modelos purificados de la materia. La realidad inteligible es una objetivación de las formas puras, pero esto solo es posible porque han liberado una «materia inteligible» de sí mismos y se han unido a ella. El carácter descriptivo de la intuición intelectual va también más allá del reconocimiento discursivo, puramente teórico, porque este último cumplimiento de las formas puras es capturado por ella. Desde esta perspectiva, la intuición intelectual y estética podrían complementarse y objetivarse mutuamente: pero mientras que la intuición estética solo puede ser una garantía empírica, una mera visualización exotérica de lo intelectual, lo contrario sería cierto para la justificación de la combinación de forma y materia en la intuición estética: la realización de una combinación de forma arquetípica y materia «inteligible» en la intuición intelectual sería la garantía de su objetividad. Lo terrenal y sensible —y la verdad es la garantía de su objetividad; lo terrenal y accidental— y por lo tanto lo meramente humano y accidental de la materia se aboliría, si se pudiera probar que su materialidad es solo un reflejo de todos los que cumplen con las formas de la realidad inteligente, que por lo tanto es separable de ellos —ni como algo ligado solo al hom-

33 [*Ib.,* libro IV, vol. IV, cap. 2, p. 48, § 18].

bre como ser sensible, ni como algo incluso en el «accidente» por las formas—. La naturaleza «estética», sobre la que previamente se ha hecho énfasis, de la realidad inteligible recibe así una nueva iluminación: la imaginación de la realidad «sensible» es tomada en ella, y el reconocimiento de la patria original/hogar primigenio *(Urheimat)* que tanto sacude el alma en la vivencia de la belleza, no la arrebata completamente de su entorno *(Umwelt)* terreno-humano, sino que la muestra en su brillo real, nublado solo para la mirada no iniciada; muestra cómo está ahí en la intuición de Dios. Así, el proceso creativo de los artistas, la visión *(Vision)* se convierte en una santa decepción, uno de los cuatro tipos de locura de los que habla Platón en *Phaidros,** uno de los caminos que conducen a Plotino a través del proceso creativo del artista en el camino de *Eros* a su patria. Y, así como para Dios no hay diferencia entre la actividad y la creación, no hay distancia entre la cosa y el concepto, así también estas diferencias de visión *(Vision)* son llevadas a la unidad. «Cada alma [que compartirá esta gracia] —dice Solger— […] tiene en sí misma un área delimitada y consagrada a la deidad; y en su medio, un templo santo en el que no solo se adora una imagen de la deidad, sino que ella misma mora en el presente y creativamente».[34] Y esta divinidad brilla a través de todo el universo creado, esta alma «atrae a todo el resto del mundo de unicidad y realidad, en la medida en que está exteriormente rodeada por ella, con ella», y la lleva «de regreso a ella con un triunfo gozoso como una vida nacida de la misma Deidad».[35]

Pero ¿se «salva» realmente la «sensibilidad» y se le asigna una verdadera objetividad a la belleza, sin destruir su manifestación terrenal-humana? ¿No es más bien a través de esta versión de la visión *(Vision)* (Solger la llama fantasía) solo un nuevo vínculo intermedio entre dos grupos de formas que no

34 [Erwin, *Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst,* Berlín, 1815, II parte, p. 15].

35 [*Ib.,* p. 16].

pueden conectarse en este terreno, entre el ser trascendente y la nada terrenal? Plotino, que fue el primero en buscar esta reconciliación, que Platón rechazó consistentemente, solo pudo reconocerla por la visión *(Vision):* la imagen que vive en el alma del creador ha alcanzado este nivel de plasticidad pura; sin embargo, tan pronto como entra en contacto con el material real, la nubosidad causada por la sensibilidad no puede ser evitada. «Esta belleza mucho más elevada habitaba en el arte; sin embargo, no entró en el bloque de mármol, sino que permaneció como uno más pequeño que emanaba de él; y tampoco estos permanecen puros en sí mismos, y obedecen a la voluntad del escultor solo en la medida en que la piedra dio paso al arte […], en la medida en que se ha abierto camino en la materia *(Stoff),* es más débil que el que permanece dentro de sí mismo».[36] E incluso la «fantasía» de Solger permanece en su interior sin relación con la realidad que se va a formar, por mucho que intente salvar el abismo entre el arquetipo y la imagen posterior, equiparando la «cosa bella» con la idea misma; que la fantasía y la sensibilidad son los dos puntos centrales de una elipse, «que expresa de la manera más perfecta una existencia muy similar y que, sin embargo, en sí misma, retorna eternamente»,[37] es solo una imagen, que es capaz de explicar su relación entre sí, la objetividad y la necesidad de lo sensible aún menos, ya que la sensibilidad permanece envuelta en la oscuridad de la irracionalidad.

Aquí queda claro que el punto de partida teórico de este tipo de sistema metafísico no puede ser superado. Porque todo el problema de la aleatoriedad de lo humano-sensible no es otra cosa que la consecuencia metodológica necesaria de la cuestión teórica, y la materia inteligible puede ayudar, como en el caso de Tomás de Aquino, a sentar las bases de la matemática, precisamente porque es de estructura puramente teórica. Pero precisamente por esta razón, el material de lo bello

36 [*Die Enneaden.* V, libro 8, cap. I, vol. II, p. 201].
37 [Erwin, *Vier Gespräche…,* parte II, p. 271].

y sus órganos de recepción permanecen exactamente en la misma trascendencia «abstracta» que las formas teóricas mismas. Si la materia inteligible ha de convertirse en el vínculo entre las formas eternas-pictóricas y la materia de las «cosas bellas» en la naturaleza y el arte, y por lo tanto la garantía de la objetividad de su belleza, debe ser esta la meta final utópica y el cumplimiento final de su naturaleza subjetiva, específica, humana y accidental; es decir, precisamente esta cosa subjetiva, coincidente y arbitraria de ellos debe convertirse en una idea en ella. La exigencia de los grandes neoplatónicos de la estética romántica de la coincidencia de lo general con lo particular no puede cumplir esta función, porque este «particular» ya es el concepto correlativo puramente teórico de lo general y, por tanto, no está separado de la subjetividad estética por ninguna distancia menor o más superable que la del propio general. Es posible dejar que el nivel de la realidad inteligible se convierta en una sustancia metafísica, como se ha hecho en la angelología *(Angelologie)* escolástica, cumpliendo todo postulado atento a una realidad utópica, estético-objetiva (por ejemplo, coherencia de categoría y caso individual, cubriendo el espacio sin ser cubierto por él, etcétera) exactamente; pero esta realidad está cualitativa e inconexamente separada de lo humano-sensible, puede ser entendida como un eslabón intermedio de la existencia *(Daseins)* divina y humana, pero nunca puede ser atraída a la explicación de lo más humano. Como mundo de ideas, sigue siendo teórico, es cierto que metafísico-teórico, y cuanto más se esfuerza por absorber lo humano en sí mismo, más flagrantemente debe revelarse su nada en esta conexión. El optimismo especulativo y la elegancia constructivista de Schelling aún podían engañar más allá del abismo de esta abstracción. Solger, que aquí fue el que más resueltamente puso fin a todos los caminos que había emprendido, tuvo que dejar que su sistema pan-estético culminara en la auto-supresión de la belleza y la desesperación de la ironía; en la «amarga contradicción» y «el dolor eterno e

indisoluble»[38] que en esta vista debe captar a todos: «Porque no es por la destrucción de la cosa individual que se despierta en nosotros, ni siquiera por la fugacidad de todas las cosas terrenales, sino por la nada de la idea misma, que, con su personificación, fue sometida al mismo tiempo al destino sometido de todos los mortales […]»;[39] y solo hay una «belleza duradera» para Dios mismo. Y el arte tampoco puede traer la salvación aquí, porque es precisamente el arte que no se opone externamente a lo particular, «no solo se opone a lo particular, no solo parece ser temporal y pasajero, sino que se convierte en la realidad presente, y, puesto que no hay nada más, la nada y la desaparición misma, y el dolor inconmensurable debe apoderarse de nosotros cuando vemos que lo más glorioso, por su necesaria existencia *(Dasein)* terrenal, destruye en la nada. Y, sin embargo, no podemos cambiar la culpabilidad de la misma en nada más que en lo perfecto mismo en su revelación para el reconocimiento temporal…».[40]

Pudimos seguir aquí cómo el ascenso y la entrada más concreta y entendida del arte en la estética conduce a la autodisolución del tipo de sistema platónico de la doctrina de la belleza. Para Platón mismo, ninguno de los problemas que había aquí era desconocido, sino seguro e insignificante, porque todos parecían venir del mal juicio o de la presunción sofista y la ignorancia de los artistas. La condena recurrente del arte como una imitación insustancial de la imitación no puede degenerar ahora en la parcialidad temporal de Platón, en algo que necesita explicación o incluso disculpa, sino más bien en una consecuencia inevitable de todo su problema. Y también resulta que todas las razones decisivas que cita para esta insustancialidad del arte no derivan tanto de subestimar su esencia que de su correcta comprensión —aunque condicionada— y de la evaluación metafísicamente lógica de lo que se

38 [Erwin, *Vier Gespräche…*, vol. I, p. 257].
39 [*Ib.*].
40 [*Ib.*, vol. II, p. 277].

ha captado; pues la condena y la autodisolución del arte, que se encuentran al principio y al final de la estética platónica, son los puntos finales dialécticos y los puntos necesarios de una estructura coherente de pensamiento y están íntimamente relacionados entre sí. El punto decisivo en el arte contra el cual se dirigen las polémicas platónicas es el concepto de dar forma, la asunción de «todas [las cosas] juntas para hacer y ejecutar con un solo arte».[41] La estructura básica lógico-metafísica del sistema solo puede reconocer un tipo de ser que, desde la realidad hasta los arquetipos, solo permite gradaciones cuantitativas en la proximidad al ser y la realización del ser, pero no la alteridad cualitativa y, por lo tanto, radical. El hecho de que la esencia del arte es la reivindicación de tal cualidad de ser se reconoce claramente en el rechazo de Platón, y los innovadores de su tipo de sistema, que sin embargo querían salvar el arte, no han ido más allá de su estructura de ser, homogéneo en términos de sustancialidad; y como tenían que adherirse a ella, tenían que identificar el arte con la actividad sustancial y divina y, por lo tanto, conducirlo a la autodisolución en la ironía de Solger. Platón, por supuesto, rechaza la reivindicación del arte, que reconoce claramente, de la independencia de su tipo de puesta [en escena] y, por lo tanto, lo separa claramente de lo metafísico-constitutivo, aunque los argumentos que se citan aquí tengan a menudo un regusto trivial o incluso *banausischen.** Sin embargo, este acento se origina en el uno o el otro requerido por el sistema; que cada puesta [en escena] y, en consecuencia, cada forma y sus contenidos deben dirigirse al ser o a una mera apariencia y que el ser es dado por el conocimiento en claridad exclusiva. Así se reconoce que el arte no tiene ninguna intención sobre la esencia de las cosas, sino que más bien busca lograr su «apariencia», es decir, su forma de manifestación más apropiada para los seres humanos como seres sensoriales: que sus formas, por

41 [*Der Sophist,* 233. *Werke,* trad. de J. Deuschle, III grupo, opúsculo 3, 1857, p. 347].

lo tanto, no pueden ser las verdaderas formas constructivas constitutivas del ser, sino solo formas *ad hoc* para evocar una «realidad» peculiar. Los «contenidos» de esta realidad están ciertamente de acuerdo con los del empirismo (ya que ni siquiera en el mundo de las ideas se produce un «contenido» radicalmente nuevo), pero también se dan en el arte de una manera muy diferente a la manera en que se capta la esencia; también se dan; también son «contenidos» *ad hoc.* Este es ahora el motivo más decisivo del rechazo del arte: quiere producir todos estos «contenidos», toda la vida, a través de sus formas, pero no quiere tomar el camino de captar a sus verdaderos seres, el camino del conocimiento, por lo tanto, lo representará todo «sin el más mínimo […] (de) entendimiento».[42] Y porque se dirige a la apariencia humana sensible, encuentra en ella una sombra del ser verdadero, se convierte en una imitación de la imitación.

Además de este motivo y estrechamente ligado a él, también funciona otro: el motivo ético de *Eros.* En el sistema platónico, el arte, que está ligado a los seres humanos como seres sensibles, solo puede reivindicar —pero no mantener— su independencia ni, por tanto, su dirección, que se desvía de todas las demás intenciones; como estructura, se encuentra en medio de la lucha por la salvación del hombre de su cautiverio en lo sensible, por encontrar su hogar en el mundo del verdadero ser. Y como el arte no quiere participar en este movimiento ascendente y no puede quererlo, debe ser descartado. Se vuelve hacia la sensibilidad del hombre y, por lo tanto, a lo innoble *(Unedle)** en él; su poder insinuante y cautivador lo fortalece en su lenta perseverancia, pone a dormir su anhelo por el objeto digno. Y no es solo que el arte se convierte en indigno *(Unwürdiges)* en el hombre —y que en el hombre «imita» lo indigno y lo bajo, que la apariencia puede convertirse en el alma y hacerlo bajo en sí mismo—, sino también que

42 [*Staat,* X. 598. *Werke,* trad. de W. Wiegand, IV grupo, opúsculo 5, 1856, p. 529].

lo más alto que al arte le es dado expresar es algo sensible y humilde: el héroe de la tragedia; él también debe dejar que lo «humano» en su alma triunfe sobre lo relacionado con los arquetipos, para que su destino *(Geschick)* esté a la altura de las formas creativas del arte: «Ahora bien, después de una verdad manifiesta ya establecida, los poetas que se dedicaron a la poesía de imitación no tienen, en primer lugar, ninguna aptitud originalmente congénita para una mentalidad tan tranquila y comprensiva…; sino que, por el contrario, solo tiene aptitudes para el modo de pensar demasiado lamentable e impaciente y demasiado variado, puesto que es fácil de imitar».[43]

Estos pensamientos indican la corriente básica meta-estética más profunda de la teoría platónica de la belleza: la contemplación de la «belleza» no es la última cosa y no debería serlo. Cuando las cosas bellas de esta realidad se convierten en objetos de contemplación, esto sucede porque no son dignas del otro, del destino actual, de la unión con el alma purificada, y porque el alma no es digna del verdadero regreso a casa; porque su belleza solo se aferra a ellos y el anhelo del alma no es todavía lo suficientemente puro y fuerte y permanece contemplativo con ellos. «Pero para los que no lo ven todo —dice Plotino —, solo la superficie aparece como algo hermoso, pero los que están completamente ebrios y embriagados de néctar, porque la belleza impregna toda el alma, no se van como meros espectadores».[44] Si el espectador deja el cuadro más bello, aunque sea bello, detrás de él, «entonces todo es al mismo tiempo uno con ese Dios que ha venido en todo silencio, y él es uno con él hasta donde puede y quiere».[45] La belleza no es más que una ocasión para inflamar este anhelo del alma, y cuanto más genuino se ha vuelto el anhelo, menos necesita esta ocasión y encuentra su camino incluso sin ella. Es por eso

43 [*Ib.,* X. 605, p. 546].
44 [*Die Enneaden.* V, libro 8, cap. 10, vol. II, p. 212].
45 [*Ib.,* V, libro 8, cap. II, vol. II, p. 212].

por lo que los altos tipos de belleza, que tienen más efecto en el alma que los meros terrenales, son de una naturaleza que ya no se puede captar estéticamente: «bellezas» de instituciones y conocimientos, en las que el concepto la belleza evidentemente no significa otra cosa que la penetración clara de que todo el contenido está penetrado *(Durchdrungensein)* de fuerzas sobrehumanas y suprasensibles, de lo que ha de llegar a ser puro en el alma, de las fuerzas de la verdadera razón. Por eso el *Banquete* dice: Eros «toma de nosotros… todo lo que es extranjero/ajeno/extraño y nos devuelve todo lo que es propio»;[46] Por eso también se dice que Eros es el hijo de Poros y Penia,* una imagen de la posición intermedia humana entre lo divino y lo animal-sensible, por lo que su llamada es una llamada a volar sobre todo lo terrenal y a correr hacia el verdadero destino del alma.

La intuición intelectual del neoplatonismo romántico solo invierte los signos: mientras que, para Platón y Plotino, la estética se absorbe en esta religiosidad lógica, su concepto de belleza, que por lo tanto debe permanecer igual de teórico, absorbe todo lo religioso y se convierte en religión. Pero esto no puede cambiar nada sobre la esencia de la belleza y su función en el sistema: la idea de la belleza, como se demostraría, se ve anulada por las contradicciones inmanentes-estructurales del problema mismo, solo que esta autodisolución, como se lleva a cabo inmanentemente en la belleza misma, que ha unido a todo lo religioso en sí misma, recibe un acento trágico, al que Platón e incluso los platónicos tardíos tuvieron que permanecer completamente ajenos.

---

46 [*Gastmahl.* 197, trad. al alemán por R. Kassner, 4.ª ed., Jena, Diederichs, 1913, p. 41].

V
EL DESARROLLO ESPECULATIVO FILOSÓFICO DE LA IDEA DE BELLEZA

La superación de la idea lógico-metafísica de la belleza solo podía darse sin abandonar el terreno filosófico y caer víctima de un mero historicismo o psicologismo, superando su trascendencia abstracta. Este intento ya fue emprendido por Aristóteles inmediatamente después de Platón; sin embargo, desafortunadamente, su doctrina estética de principios no nos ha sido transmitida en su totalidad inequívoca y, por lo tanto, aparte de las conclusiones que pueden extraerse de su aplicación al problema de la tragedia de la teoría del arte y de la estética no estructural, solo puede ser compilada e interpretada a partir de afirmaciones ocasionales de los procesos de pensamiento no estéticos. No solo por el problema y la dificultad de superar la arbitrariedad de la interpretación, que necesariamente se adhiere a tales interpretaciones, sino por la claridad y agudeza *(Schärfe)* del problema fundamental, parece más apropiado analizar el ir más allá del platonismo estético y la nueva idea de belleza asociada a él en su segundo gran periodo, en la versión que recibió el problema en la filosofía clásica alemana, especialmente con Hegel.

I

El factor decisivo en este movimiento es la superación de la trascendencia abstracta del concepto de forma; esta abstracción tiene, como se desprende de lo que se ha dicho antes, tres momentos esenciales: en primer lugar, la relación de la forma con el contenido que abarca en general, en segundo lugar, la relación de su entidad pura y sustancial con lo que se da directamente, con la «realidad» espacio-temporal y, por último, el papel que el sujeto, el hombre que se ha convertido en

normativo y sus apriorismos «humanos», desempeña en la jerarquía esencial de la forma, correspondiente a la estructura interna del sistema. Estos momentos son, por supuesto, momentos en el sentido hegeliano más real de la palabra: aspectos de un mismo hecho estructural, ligados entre sí de la manera más íntima, aspectos como tipos de puesta [en escena] *(Setzungsarten),* cuya validez está inseparablemente ligada entre sí. «Que la verdad solo es real como sistema, o que la sustancia es esencialmente un sujeto, se expresa en la idea de que el Absoluto se pronuncia como *espíritu*…»,[1] dice Hegel en el prefacio de la *Fenomenología.* Por supuesto, no es aquí donde hay que someter la idea del sistema y el concepto de lo real a un análisis preciso, sino que hay que poner énfasis en lo conocido, que bajo el sistema hay una totalidad concreta y cumplida y no un epítome *(Inbegriff)* de formas abstractas que necesitan ser cumplidas como condiciones de la posibilidad de cumplimiento en general, y, bajo la realidad, no todo lo que existe, ni la presencia abstracta de arquetipos trascendentes, sino «que la unidad inmediata del ser y la existencia»[2] debe ser entendida.

Esta superación de la trascendencia abstracta de la forma debe en sí misma acercar el concepto de forma a la estética: la forma debe llegar a ser en un grado bastante alto «material-genuino», a ser la forma de los contenidos determinados, para alcanzar el concreto exigido; si la tensión entre la forma comprensiva y el contenido comprensivo permanece en la agudeza real, su relación permanece en un estado de mera falta, una relación que Hegel necesariamente considera como abstracta, simplemente estableciendo barreras y determinantes no esenciales (mera existencia y no realidad). La extrañeza de la forma y del contenido debe ser, por tanto, la primera cosa que se su-

---

1 [*Phänomenologie des Geistes. Werke,* 2.ª ed., Berlín, Duncker und Humblot, 1841, vol. II, p. 19; ed. de Hoffmeister, Hamburgo, Meiner, 1952, p. 24].

2 [*Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften. Werke,* 1843, vol. VI, p. 281, § 142].

pere aquí; aunque su dualidad no puede ser completamente abolida para la reflexión, aunque, para permitir el movimiento ulterior de los conceptos y su autocompleción en el sistema, cada unidad particular de forma y contenido debe ser una unidad inacabada, sobre la cual hay que progresar, la extrañeza restante se relativiza de la manera más fuerte posible. Y el motivo decisivo en esta relativización es que el contenido posee una cierta primacía sobre la forma que le corresponde. El contenido es «el que es idéntico en forma y materia, de modo que solo serían determinaciones externas indiferentes. Son la ley del ser, pero que en su contenido se opone a su unidad o a su razón»;[3] después de la «actividad de la forma sobre la materia, y la determinación de esa forma», se definió «únicamente *como la abolición de la apariencia* de su *indiferencia* y diferencia».[4] Por lo tanto, filosóficamente, a diferencia de los criterios de la verdad trascendente de la conciencia ordinaria, la verdad es la «conformidad de un contenido consigo mismo», por la cual lo malo y lo falso «se determinan en la contradicción que tiene lugar entre el destino o concepto y la existencia de un objeto».[5] Las ideas sobre tales objetos pueden ser «correctas» (es decir, formalmente correctas), pero siguen siendo «falsas». Esta primacía del contenido sobre la forma o, en otras palabras, de la forma cumplida sobre la forma abstracta, cuyo significado para todo este problema a menudo tendrá que ser devuelto, ya da a los elementos de la estructura del sistema algo así como una obra de arte. Esto es aún más evidente en la doctrina del concepto concreto —que también puede ser insinuado aquí—. Cuando uno ve en ellos «toda *determinación,* pero como es en su verdad», cuando sus momentos «no pueden ser aislados» pueden ser vistos y «*poniendo* en concepto su *identidad,* cada uno de sus momentos solo

3 [*Wissenschaft der Logik. Werke,* 1841, vol. IV, p. 86; véase la ed. de Lasson, Hamburgo, Meiner, 1969, II parte, p. 75].

4 [*Ib.,* p. 81; ed. de Lasson, *op. cit.,* p. 72].

5 [*Encyclopädie. Zusatz 2. Werke,* vol. VI, p. 52, § 24].

puede ser capturado directamente desde y con los otros»,[6] parece aún más claro que el lugar de entrada de los elementos estructurales estéticos en la construcción del sistema es aquí el proceso de pensar en sí mismo y no su objetivo utópico-trascendente. Aquí, la forma teórica no viola la estética en las etapas de la inmanencia para incorporarla en sí misma en su cumplimiento final contra su voluntad, sino que la primera devora a la última desde el principio: la forma teórica supera la formalidad abstracta de lo teórico y su trascendencia absoluta e ininterrumpida dándole, a nivel de inmanencia —y manteniéndolo como el presente Absoluto—, una completa y perfecta objetividad en sí misma. Es, como se ha demostrado repetidamente para el principio estético de la forma, no solo la forma de un determinado contenido y solo en esta determinación inminentemente completa, apropiada y por tanto verdadera, sino que en esta identidad con el contenido también cancela su autodeterminación como algo relativo, perteneciente a la contemplación inapropiada (aquí, de reflexión). Así como la forma estética, al dar forma a su «contenido», se eleva completamente en ella y exige como cualidad de validez la contemplación de la unidad formada de ambos, la del contenido concreto-completado, y no la de la forma misma, así la mera certeza formal del contenido desaparece en el concepto concreto ante la verdadera infinidad que surge de la unión de forma y contenido y en él: el espíritu se ve a sí mismo en el concepto concreto, y como su esencia es la concreción, solo puede hacerlo en el contenido que está lleno de razón, imbuido de razón, que se ha convertido en razón, en el contenido que es plenamente-concreto.

Es cierto que la «fluidez» de los conceptos, su movimiento hacia adelante, que se ofrece por su propia naturaleza y que permite una conclusión solo en el retorno del espíritu a sí mismo en el sistema como una totalidad consumada y concluyente, parece contradecir tal interpretación de la obra de arte del

6 [*Ib.,* vol. VI, pp. 323-324, § 164].

concepto. Pero esta contradicción, que no debe ser negada, es meramente parcial. Por un lado, sin embargo, la naturaleza verdaderamente teórica de esta conceptualización empuja más allá de cada momento como particularidad y hacia la idea de la única totalidad verdadera del sistema, pero, por otro lado, la posibilidad y el método de este flujo infinito está condicionado al menos en parte por la naturaleza estética de los momentos mismos. El motor del movimiento dialéctico, la suspensión de la proposición de la contradicción, difiere en el trabajo de Hegel precisamente en su tendencia a establecer la concreción de la *coincidentia oppositorum* de filósofos anteriores: la trascendencia, la exigencia de su existencia y su concebibilidad, una especie de propedéutica del salto —por ejemplo, en el concepto de rapto en Nicolás de Cusa— y lo que logró con él, sin embargo, solo una variante de la teología negativa, mientras que para Hegel solo el permanecer escondido *(Steckenbleiben)* del intelecto con sus determinaciones abstractas, mutuamente excluyentes y contradictorias, no es todavía lo concreto, es decir, la realidad razonable. Así que mientras que allí lo real, equiparado con el empirismo, está cargado de contradicciones insuperables, para Hegel la contradicción mantenida es la categoría constitutiva de la realidad en contraste con su aún-no en la reflexión y la idea a la que pertenecen tanto el empirismo como la trascendencia formal-abstracta, que se deja llevar por la contradicción «dominar y, a través de ella, sus determinaciones solo pueden ser disueltas en otros o en la Nada».[7] Si, por lo tanto, «todas las cosas» son definidas como «auto-contradictorias»,[8] entonces esto significa que su obra es como un concreto hacia dentro y hacia fuera, su culminación en sí mismas en virtud de su organización penetrada *(durchdrungenen)* por el espíritu, lo cual no solo trae consigo su abstracta alteridad hacia los objetos finales, sino

7 [*Wissenschaft der Logik. Werke,* vol. IV, p. 68; ed. de Lasson, II parte, p. 60].

8 [*Ib.,* p. 65; ed. de Lasson, p. 58]

precisamente esta auto-determinación concreta. Lo negativo de los momentos contradictorios no es privación, sino «negatividad positiva», porque es el contenido y orgánicamente instruido el uno al otro, el aumento recíproco, fertilizante *(Befruchten)* y en lucha por la claridad de la individualidad de los esfuerzos que permanecen turbios y abstractos en su aislamiento. En este cumplimiento inmanente, con el cual Hegel fue más allá de lo abstracto de la identidad e indiferencia de Schelling como las metas finales de la construcción, se encuentra el elemento estético de su conceptualización, en contraste con Schelling, cuya doctrina de contradicción permanece puramente teórica, aunque el sistema en su totalidad conduce a la estética. Porque la *coincidentia oppositorum* concreta y cumplida, como realidad y no como tarea infinita del pensamiento, es, como demuestra la fenomenología, la base trascendental de la puesta [en escena] estética. La objetividad estética de la obra de arte se crea trayendo determinaciones de objetividad mutuamente ajenas, que permanecen en un nivel pre-estético en contacto accidental mutuo y, por lo tanto, debilitándose, en la relación de disonancia entre sí; es decir, cuando su extrañeza se eleva a la oposición y a la autoexclusión, a la contradicción concreta y cierta, que no debe desaparecer en la obra, no a la indiferencia, sino a lo plenamente ilustrado, capturado junto al ahora insoluble entrelazado sentido y su incoherencia *(Widersinnes).* El hecho de que la anulación hegeliana de la validez de la proposición de contradicción se base en un hecho estructural por lo menos cautivador similar a este, puede parecer evidente después de lo que se ha dicho hasta ahora y hacer comprensible la oposición de todo pensador que se adhiera a la formación puramente teórica de los conceptos, aunque no sea suficiente para explicar ni los motivos sistemáticos que condujeron a esta formación, ni la construcción en sí misma que se supone que debe llevar, ni el significado que adquiere en ella.

En la mezcla estructural de los componentes teóricos y estéticos de la forma aquí indicada, nos encontramos simplemente con la aporía en un nuevo nivel y en un nuevo contexto,

que para el idealismo abstracto residía en el problema de la intuición intelectual: la innegable transformación de la teoría en estructura estética, si quiere dar a sus objetos una objetividad concreta «vívida» que ha crecido orgánicamente junto con sus formas. Por supuesto, Hegel siempre ha rechazado bruscamente cada «inmediatez» y así cada clase de intuición intelectual, pero la pregunta es si este rechazo realmente significa ir más allá. Esto ya ha sido negado por muchos y con muchos argumentos, para nosotros el siguiente motivo entra en consideración. La abolición de la trascendencia abstracta también puede ser lograda por Hegel solo alcanzando el sujeto-objeto-idéntico. Aunque la posibilidad de esta identidad solo puede ser alcanzada en el proceso mismo (a nivel del espíritu en la «fenomenología», a nivel de la interacción —en la transición de la lógica objetiva al sujeto— en la lógica misma); aunque la posibilidad solo se haga realidad a través de la perfecta seguridad del espíritu absoluto, es decir, a través de todo el sistema; si esta identidad del espíritu consigo mismo, su adecuada autorreflexión, es más un encuentro consigo mismo y el reconocimiento del sujeto y del objeto como unos a otros, más una elevación inmanente del objeto a la subjetividad, que una elevación del sujeto a sí mismo a un mundo objeto que es trascendente en sí mismo y sin embargo idéntico con él, tan poco se cambia en la naturaleza de la aporía, que debe surgir del mismo sujeto-objeto. El salto del sujeto teórico construido, que se comporta trascendentemente hacia un objeto teórico-contemplativo, que produjo trascendentalmente pero que por esta misma razón es siempre meramente opuesto y nunca idéntico a él, al sujeto sustancial de la intuición intelectual, no puede perder su carácter de salto a través de ninguna mediación. La mediación podría a lo sumo conducir al salto, a los puntos recién mencionados o, y este es el caso de Hegel, se supone que ya ha sido completado al principio del paso sistemático. La separación del sujeto y el objeto en las etapas anteriores es entonces una apariencia simple y, por lo tanto, fácilmente revelable: es la búsqueda de uno mismo del mismo objeto-sujeto que apenas-se-ha encontrado-todavía. Sin em-

bargo, este absoluto es entonces un resultado, pero solo puede ser un resultado si estaba implícito como resultado en el proceso mismo en cada etapa. Por eso el problema de la intuición intelectual de Hegel se acumula en el problema del concepto concreto. Ya hemos visto el síntoma crucial de su participación en la elaboración del concepto concreto: su co-determinación de los elementos estéticos de la forma; solo se trata de examinar más de cerca la necesidad sistemática de esta combinación. Esta necesidad reside naturalmente en su concreción, en su identidad íntima consigo misma, en comparación con la cual todo «lo que se entiende comúnmente por concreto es una diversidad externa».[9] Pero el concepto concreto, en su cúspide más elevada, como idea, es necesariamente el mismo sujeto-objeto, y porque es así, no es una «forma sin contenido de nuestro pensamiento subjetivo», sino «una forma infinita y creativa que concluye la plenitud de todo el contenido en sí mismo y al mismo tiempo lo libera de sí mismo».[10] Las huellas de la abstracción, que también se adhieren a este concepto, no existen en comparación con la claridad empírica, sino que denotan el nivel *aún*-no alcanzado de las ideas; lo incompleto de esta verdad abstracta «no radica en el hecho de que priva a uno de la supuesta realidad que se da en el sentimiento y la intuición; sino en el hecho de que el término todavía no se ha dado a sí mismo su propia realidad generada a partir de sí mismo»;[11] una vez que el espíritu se ha aferrado a la verdad, cualquier comportamiento apropiado para el espíritu ya no es un comportamiento hacia una cosa —posiblemente autoimpuesta—, «sino hacia la *cosa misma*»,[12] y la diferencia con el sujeto-objeto idéntico del idealismo abstracto sigue siendo solo que el objeto de esta intuición intelectual no espe-

9 [*Encyclopädie. Werke,* vol. VI, p. 324, § 164].

10 [*Ib., Zusatz,* vol. VI, p. 316, § 160].

11 [*Wissenschaft der Logik. Werke,* 1841, vol. V, p. 24; ed. de Lasson, II parte, p. 230].

12 [*Vorstellungen über die Philosophie der Religion. Werke,* 1840, vol. XI, p. 198].

ra pasivamente al sujeto opuesto, sino que en su camino hacia sí mismo utiliza al sujeto como un punto de paso de encuentro con sí mismo. «Así es el conocimiento religioso del espíritu divino por sí mismo *a través de la mediación del espíritu finito*».[13] De todo esto se desprende la necesidad sistemática de la intuición intelectual común al idealismo abstracto: la coacción de la realidad empírica falsa o aparente se enfrenta a otra realidad, intrínseca, autocontenida, que es internamente apropiada para sí misma y por lo tanto satisfecha en contenido, y no simplemente un reino de formas abstractas que necesitan ser satisfechas en contenido, el «contenido» del cual solo puede venir del empirismo. Por eso el rechazo de la dualidad de forma y contenido de Kant es también aquí una necesidad sistemática, y por eso la razón contemplativa construida por Kant —aunque inalcanzable— debe aparecer aquí como una realidad efectiva, como el espíritu alcanzado. Porque el dilema del pensamiento discursivo e intuitivo de la forma cognitiva es meramente «incluir», es decir, elevado a la esfera de la razón, o espontáneamente «producido»; la oposición de la conciencia teórico-constructiva en general al tema necesariamente sustancial de cualquier conocimiento intuitivo (la exposición de la sustancia es su revelación y «esta es la *Génesis del concepto*»,[14] dice Hegel) es solo la —aunque más importante— consecuencia estructural de este estado de cosas. Así que, si el sistema hegeliano quiere superar la «realidad» a través de la realidad supra-real y sin embargo no abstracta-trascendente del sistema cumplido como conclusión y resultado del proceso, entonces el único medio posible es la naturaleza productiva-arte-obra del concepto concreto en su identidad sujeto-objeto, con su forma materialista, a través de su producción de su propio contenido. Al mismo tiempo, sin embargo, resulta evidente que esto significa que, debido esencialmente a su es-

13 [*Ib.*, p. 200].

14 [*Wissenschaft der Logik. Werke,* vol. V, p. 11; ed. de Lasson, II parte, p. 218].

tructura y requisitos previos, emplea la intuición intelectual solo en un punto diferente como portadora del sistema, pero que no puede prescindir de ella y, por lo tanto, puede escapar de las antinomias derivadas de ella como puede hacerlo el idealismo abstracto. El hecho de que la intuición intelectual aquí se transforme de su estática en el platonismo en una dinámica —la demanda de esta transformación, como hemos visto, ya fue expresada por Schelling— no puede cambiar nada decisivo sobre el destino del problema.

Sin embargo, el dinamismo de la intuición intelectual tiene una consecuencia diferente, muy grave, para toda la estructura del sistema: la interpenetración recíproca de las formas teóricas y estéticas también se ha dinamizado aquí; ya no se concentra en un nivel determinado, como el de la realidad inteligible de Plotino, sino que se afirma plenamente en todas las etapas de todo el proceso que da lugar al sistema. Así, la abolición de la sentencia de contradicción recibe una nueva iluminación: no se trata solamente de la autoconstitución del concepto, que se asemeja a una obra de arte, pero que al mismo tiempo es cerrada, sino también de la abolición de esta constitución y del impulso y la transformación en otra, asimismo fija, pero igualmente de la unidad abolida de nuevas contradicciones; de este modo, se funde de forma simultánea e inseparable con los principios teóricos y estéticos. Sin embargo, esta inseparabilidad no es en absoluto capaz de eliminar la aporía que proviene de esta estructura doble y ambivalente, sino que debe conducirla hacia un enredo de problemas indisoluble.

Esto radica esencialmente en el hecho de que el principio tanto de la sustanciación del concepto concreto como del avance hacia etapas más elevadas y perfectas de concreción se supone que es el mismo en una contradicción elevada; en realidad, sin embargo, ambos nunca se encuentran completamente en el mismo nivel, sino que el primero se basa siempre en la prevalencia de lo estético, el segundo en la de la tendencia teórica. Por supuesto, hay que subrayar que en ambos casos solo se trata de una prevalencia y nunca de una autarquía

(Alleinherrschen) de un principio, que el otro siempre puede ser contenido y solo colocado en segundo plano, pero no eliminado. Esto también se puede formular de esta manera: la esencia operativa del concepto concreto es una solución teórica estéticamente satisfactoria del objeto, la solución de la identidad del ser y la esencia en la contradicción establecida. Mientras no se cuestione la prevalencia del principio estético, esta unión se completa y el objeto se constituye en una concreción que sombrea y supera todo empirismo. Esta victoria, sin embargo, debe revelar inmediatamente el mero fin de la unión del ser y el estar en el nivel de la mera particularidad —incluso si es tan alta y completa—: el ideal —ahora puramente teórico—, que nunca es satisfactorio con una mera realización relativa, entra en su derecho y conduce a una nueva contradicción, a una unión más intrínseca entre el ser y la esencia, y solo puede encontrar el descanso final en el nivel del Absoluto por excelencia. «La finitud de las cosas —dice Hegel— consiste entonces en el hecho de que su existencia *(Dasein)* inmediata no corresponde a lo que ellos mismos son […], lo que mueve al mundo es la contradicción y es ridículo decir que no se puede pensar en la contradicción».[15] Se muestra aquí que el ser y la esencia que coinciden no son completamente homogéneos con los que se separan, que, para realizar ambos procesos, tanto en los momentos de los procesos como en los propios procesos, se debe desplazar su estructura y el nivel de su determinabilidad. El objeto que une y mantiene las contradicciones y que se constituyen en esa tendencia, gracias a la tendencia estética predominante, recibe una estructura completamente trascendental que excluye todo lo exterior y todo lo extraño, de modo que precisamente por esta razón su ir más allá ya no procede necesariamente de su esencia inmanente —como tendría que ser según el método dialéctico y como parece ser en Hegel—, sino que requiere algo exterior, una comparación, por tanto la abolición de su estructura pu-

15 [*Encyclopädie. Zusatz 2. Werke,* vol. VI, p. 242, § 119].

ramente trascendental, la demostración de una trascendencia, la cual, en efecto, es conducida a una reunificación por medio del correcto retorno al nivel precedente. El problema de estas trascendencias emergentes que mueven el proceso es, por supuesto, muy complejo. Porque lo que en última instancia subyace en ellos es un principio trascendental mucho más genuino que el que produce la inmanencia del objeto: la idea básica de todo lo teórico de lo incompleto y la necesidad de complementariedad de cada asignatura teórica, a menos que se conciba en el sistema como completado; la trascendencia, que se produce como un deber incumplido y se concreta en una nueva contradicción, no es otra cosa que la entrada-en-vigor del principio rector teórico de la completa determinabilidad, que de repente ilumina la unilateralidad, lo negativo y lo contradictorio, la abolición de toda autocomplacencia particular aislada con la luz brillante y despiadada *(unbarmherzigen)* de lo teórico. Sin embargo, debido a la diferencia entre las dos estructuras de objetos trascendentales, este devenir teórico tampoco puede ser puramente cumplido: solo la tendencia y la meta, la esencia teleológica de la trascendencia se origina en la esfera de lo puramente teórico y, por lo tanto, solo es aparente, solo en relación con el término trascendente que abolir, el verdadero proceso de abolición de la perfección particular no puede, sin embargo, prescindir de la trascendencia real —la metafísica—. La supuesta coincidencia del ser y la esencia, que revela la nada de la identidad intentada y concebida como lograda, es una suposición metafísico-ontológica, no una suposición trascendental, y en su iluminación el objeto —precisamente por su naturaleza plena de contenido— debe volver a hundirse en el empirismo: la discrepancia, que sale a la luz aquí, es la vieja discrepancia platónica entre la idea trascendente y la mera apariencia «real». El proceso histórico, cuya implicación con las causas dialécticas provoca tan grandes dificultades estructurales, parece provenir, al menos en parte, de esta difícil situación del sistema y por esta razón no puede llegar a ser completamente idéntico a él, ni ocupar una cierta posición metódica en él (el primero se intentó en la «fe-

nomenología»; el segundo, en el propio sistema, pero no se pudo completar de manera consistente de ninguna manera), sino que debe aparecer cada vez como un lugar de deseos insatisfechos, para ser salvado por su anulación cada vez en la presencia artística y-para-sí-mismo de un momento constituyente, en el sistema atemporal del espíritu. El juego de la historia en el proceso intemporal del desarrollo conceptual es, por lo tanto, apenas una cuestión de cumplir con los momentos concretos de cumplimiento —de lo que Hegel es acusado la mayor parte del tiempo—, donde lo metateórico yace más en la estructura estética de la objetividad y el contenido histórico del contenido concreto aparece junto a él como algo secundario, más que en la necesidad metódica de introducir la historia en el sistema una y otra vez como el nivel de realización de la coincidencia *(Zusammenfallens)* aún no completada, pero siempre a la perfección de la coincidencia de ser y deber ser, a la ruptura de la inmanencia estética de los momentos particulares para introducirse una y otra vez en el sistema.

Uno no se opone a la negativa constante de Hegel de aceptar esta línea de pensamiento en la teoría de la historia. El supuesto, que es significado aquí, es —como el mismo Hegel determina—, al mismo tiempo que la barrera, un momento de lo finito *(Endlichen),* a saber, el momento que causa su partida sobre sí mismo; en que lo que ha de ser contiene un *no-ser* en sí mismo, pues «lo que ha de ser *es* y *no es* al mismo tiempo. Si lo *fuera*, no *debería* ser justo»,[16] expresa uno, el lado conductor de la negatividad del algo finito, y los argumentos de Hegel apuntan precisamente a dejar que este Deber *(Sollen)* surja sin saltos de la legalidad inmanentemente cerrada de lo finito. La cuestión es, sin embargo, si el cambio de nivel que se acaba de mostrar no debería encontrarse también aquí. La cualidad del Algo «es su límite, con el que inicialmente permanece una

16 [*Wissenschaft der Logik. Werke,* Berlín, 1841, vol. III, p. 135; ed. de Lasson, Hamburgo, 1971, I parte, p. 120].

existencia *(Dasein)* afirmativa y tranquila,[17] ese límite «que constituye el Algo inmanente y la cualidad de su ser en sí mismo, que es la finitud».[18] Para encontrar el momento de la conducción en el propio Algo, la frontera debe convertirse en negatividad, convertirse en una barrera; el sentido de la frontera se desplaza y se convierte «la comunalidad del Algo y del Otro»,[19] por lo que —en contra de la intención del sistema, pero necesariamente como consecuencia de su estructura— se falsifica la inmanencia de la continuación posterior: Algo es el producto de un tipo de puesta [en escena] cualitativamente diferente al anterior; la primera es la puesta [en escena] concreto-contenida (como se ha demostrado aquí: estética) del derecho material en sí mismo, la perfecta unidad de forma y contenido, la segunda es la inserción de un objeto abstracto-completo, teórico, en el conjunto, donde solo puede recibir su cumplimiento y su determinabilidad. El resultado es un doble movimiento: si el ahora completado giro hacia una puesta [en escena] puramente teórica pudiera mantenerse, si la meta de la lógica no fuera el infinito, de nuevo lleno de contenido concreto, entonces el movimiento sería un movimiento platónico o kantiano, una idea de aplicación abstracta, trascendente o formal. Puesto que esto se descarta desde el principio, Hegel puede admitir solamente una continuación abstracta de un finito al otro en la infinitud, o la transformación de lo finito en la infinitud. El primer proceso sería puramente teórico, pero carecería de sentido para el sistema como la pobre infinitud del «placer perentorio»; el segundo solo puede lograrse regresando a la intuición intelectual. Pero incluso si este cambio de nivel pudiera ser admitido, la ambigüedad metódica de lo deseado no sería eliminada: el sistema no se ocupa en absoluto de la transición de algo al infinito, sino del auto-movimiento del espíritu de uno de sus momentos de contenido concreto al

17 [*Ib.,* p. 130; ed. de Lasson, *op. cit.,* p. 116].
18 [*Ib.,* p. 133; ed. de Lasson, *op. cit.,* p. 119].
19 [*Ib.,* p. 134; ed. de Lasson, *op. cit.,* p. 120].

otro. Sin embargo, el concepto de infinitud de Hegel parece haber sido creado precisamente para tratar con esta dificultad. A través de él, cada trascendencia abstracta, cada reino de las ideas del otro mundo, demuestra que es un mal infinito, y la supresión de lo finito a lo infinito no debe alterar su naturaleza concreta; «es *lo mismo* que se *suponía que iba a pasar,* es decir, lo finito es restaurado; lo mismo ha venido a *unirse consigo mismo,* solo *se ha encontrado en su más allá*».[20] Así, en este nivel superior del verdadero infinito, surge el mismo problema, y de ahí la necesidad de que la historia entre en el sistema como juez se vuelve irrefutable. Para que el sistema no se detenga en cada etapa de la infinitud alcanzada, presente, verdadera y existente, debe volver a toparse con una barrera, ser recordado de una inadecuación interior consigo mismo, en resumen, volver a ser lo finito —para poder continuar hacia la infinitud superior—. Este devenir actual de lo finito en lo infinito, y viceversa, es lo que la historia hace por el sistema como «la disposición del espíritu en la forma del evento, la realidad natural inmediata»;[21] en ella, el espíritu que se despliega, que sigue desplegándose, exige que sus objetividades histórico-reales que aparecen, y las que entre ellas corresponden al propósito actual, se conviertan a través de este renovado colapso del ser y los seres en la esfera de lo absoluto, elevados a las ideas, aquellos que no poseen o ya no poseen esta congruencia deben —a pesar de su identidad (como estado, religión, arte, etcétera)— entrar en la negatividad de lo finito, en la «falsedad». Es por eso por lo que el principio hegeliano de la historia del mundo, el pensamiento del pueblo gobernante y la imposibilidad de que un pueblo sea el gobernante más de una vez, se hace comprensible como una necesidad sistemática. Resulta, sin embargo, que este principio no solo domina el lugar que el mismo Hegel le asignó en el sistema (como la relación entre

20 [*Ib.,* p. 153; *loc. cit.,* p. 136].

21 [*Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke,* Berlín, 1840, vol. VIII, p. 425, § 346].

el Estado y la historia, como la transición del espíritu objetivo a lo absoluto), sino que penetra todo el sistema: ningún cumplimiento concreto y ningún paso concreto de un mes al siguiente —ni de un nivel del espíritu al superior, ni dentro de un nivel— se puede pensar que se ha logrado sin esta construcción.

2

Esta relativización multidimensional de la inmanencia y la trascendencia, de la cual solo algunos aspectos podrían ser señalados aquí según nuestra pregunta, tiene sus raíces y su necesidad en otro problema central de Hegel y cada sistema especulativo concreto: en el problema de lo orgánico. En cuanto a la historia de los problemas, podría ser una tarea más que atractiva demostrar que la necesidad de ir más allá de la trascendencia abstracta siempre se basó, al menos como un motivo esencialmente codeterminante, en el deseo de comprender lo orgánico. En efecto, sería una contemplación unilateral y no una falsificación de los hechos si el separador radical de ambas direcciones fuera el fenómeno primordial del conocimiento que sirve de órgano, que para el idealismo abstracto es la matemática, para la cual lo concreto es orgánico. (Desafortunadamente, los tipos de transición, como, por ejemplo, Schelling, no se pueden tratar aquí). Para nosotros, lo más importante en esta encrucijada *(Kreuzweg)* de problemas es el nuevo papel que el problema del antropologismo tiene en el universo de los medios y posibilidades cognitivas, y con él, el del arte en la estética. Este es el punto en el que la *Crítica del juicio,* y al mismo tiempo la manera de ver la naturaleza de Goethe, interviene decisiva y fatalmente en el desarrollo de la filosofía especulativa. No puede ser nuestra tarea interrogar hasta qué punto los tres problemas de la *Crítica del juicio,* la estética, el fundamento metódico de una epistemología de la materia orgánica y —aquí, sin embargo, siempre solo regulada— la teleología se centran deliberadamente desde Kant en un solo centro y acomodan los efectos de Goethe de una manera reforzada, ya que el hecho de su unificación en la filosofía especulativa, con la

clara vuelta a estas fuentes, está, obviamente, ante nosotros. La trascendencia abstracta del sistema de tipo platónico solo puede ser superada si la jerarquía de formas, cada vez más creciente y sustancial, se detiene en un nivel aún más terrenal-humano, entra en sí misma y encuentra una mayor sustancialidad en esta entrada y en la inmanencia que logra; en otras palabras, cuando se puede encontrar un fenómeno al cual la categoría de conveniencia se puede aplicar de tal manera que se establece como propósito final, si está organizada de tal manera que en él «todo propósito y significado mutuo también lo es».[22] Aquí radica la época de la *Crítica del juicio teleológico* para la filosofía especulativa; el señalar la necesidad de una formación de conceptos que vaya más allá de lo causal-mecánico para la comprensibilidad de lo orgánico seguiría siendo importante en su aislamiento solo para la fundación de una parte de las ciencias naturales, y aún seguiría siendo importante en el análisis de un posible e inimaginable propósito final concebible en el concepto de hombre como *Noumenon.* El hecho de que el ser humano «bajo las leyes morales»[23] —culmine en el concepto de cultura— hace posible el giro necesario hacia la idealidad inherente a la realidad y, por lo tanto, hacia la transformación del Absoluto en espíritu, que encuentra su hogar en el hombre y viene a hablar, cerrando así la necesaria brecha en el platonismo entre el hombre y el Absoluto, fuente de todas las antinomias de la antropología. Es cierto que la conexión entre los dos problemas en la *Crítica del juicio* en sí misma sigue siendo bastante laxa y metódicamente siempre separable, de modo que, desde el punto de vista de Kant, el fundamento de la ciencia desde el organismo para constituirse como ciencia de ninguna manera requiere necesariamente esta conexión. Lo más significativo es que se ha convertido en la realidad existente de su conexión como base de una posibilidad especulativa de su conexión metafísica.

---

22 [Kant, *Kritik der Urteilskraft. Werke,* ed. de E. Cassirer, Berlín, 1914, vol. 5, p. 454, § 66].

23 [*Ib.,* p. 529, § 87].

Esta conexión ha sido decisiva para Goethe. No es casualidad que, en su atracción por la filosofía de Kant y su rechazo de esta, fuera precisamente la *Crítica del juicio* la que tuviera una influencia muy claramente promotora, como confirmación de convicciones de larga data, y en concreto las secciones más importantes para esta conexión, las que trataban de la posibilidad de una comprensión intuitiva. En el pequeño ensayo sobre *Juicio intuitivo* se citan las frases más esenciales, pero con un comentario que muestra claramente lo poco que Goethe estaba dispuesto a participar realmente en la limitación de su validez a lo meramente regulativo. Con su propio impulso por el resultado y con su despreocupación por las preocupaciones epistemológicas, se opone a la restricción de lo discursivo y regulador, en el que ve algo «pícaro e irónico», su éxito en salir «a ese arquetípico, típico» e insistir en la kantiana «aventura de la razón».[24] Así que, con todas las limitaciones inherentes a cualquier representación abreviada como esta, se puede decir que, en el «fenómeno primitivo» de Goethe y en la posibilidad de su captura y explicación, se ha superado la mera regulación del método teleológico (y al mismo tiempo cualquier trascendencia abstracta asociada a él). Se supera porque la barrera en la que el «ser humano», meramente discursivo, de Kant siempre debe fracasar, el problema del juicio reflexivo, el ganar lo general inexistente de lo específico, el problema de la especificación parece estar resuelto. «¿Qué es lo general?», pregunta Goethe, y su respuesta es esta: «el caso único».[25] Por supuesto, este «caso único» no es el del empirismo ordinario. Como «ideal-real-símbolo-idéntico» Goethe define el fenómeno primitivo; «ideal, como el último reconocible; real, como reconocido; simbólico, porque trata de todos los casos; idéntico, con todos los

24 [*Anschauende Urteilskraft. Sämtliche Werke,* Jubiläums-Ausgabe, Stuttgart-Berlín, Cotta, vol. 39, pp. 33-34].

25 [*Maximen und Reflexionen, loc. cit.,* p. 69].

casos».[26] Tal afirmación sobre los fenómenos presupone una organización de los factores cognitivos y sus relaciones con los objetos de conocimiento tan radicalmente diferente a la de la razón de Kant, que se define como «humana», que la diferencia entre lo intuitivo y lo discutible es solo un síntoma, pero no la materia misma. «Quien mira al mundo de una manera razonable —dice Hegel — *él* lo mira razonablemente también»,[27] una expresión que no es ni tautología ni insensatez solo si «la razón» es la misma en ambas frases, si significa tanto para el punto de vista de la razón que en el sujeto observador la esencia del mundo, la razón del mundo se hace fuerte cuando se observa a sí misma en la observación «racional». La aparente aproximación de Goethe a Kant es más bien una inversión completa del punto de vista «copernicano»: en los casos el espíritu solo puede comprenderse a sí mismo, pero para la filosofía crítica esto significa comprender lo auto-creado (lo trascendental producido por la conciencia en general), mientras que para Goethe se convierte en cósmico del sujeto, elevarse-al-mundo-espíritu y un saludo fraternal y familiar para él. Así que, si Goethe también parece acercarse a un trascendentalismo en el uso de una expresión plotiniana («Si los ojos no estuvieran iluminados por el sol, / cómo podríamos ver la luz»),[28] esta aproximación es también una mera aproximación: porque no se encuentra legalidad en el objeto (colocado) por el sujeto en el objeto, sino que se revela la afinidad entre el sujeto y el objeto, su similitud sustancial, en la medida en que el sujeto se ve a sí mismo en su verdadera esencia a través de la observación íntima y devocional del objeto. Por lo tanto, aquí el ojo puede definirse como «luz en reposo»,[29] por lo tanto, toda la *Doctrina de los colores* trata de «los hechos y los sufri-

26 [*Ib.,* p. 112].

27 [*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Werke,* Berlín, 1840, vol. IX, p. 15; ed. de Hoffmeister, Hamburgo, Meiner, 1968, p. 31].

28 [*Entwurf einer Farbenlehre,* Jubiläums-Ausgabe, vol. 40, p. 71].

29 [*Ib.*].

mientos *(Leiden)* de la luz»,[30] que para Goethe no era ciertamente una mera imagen; por lo tanto —para mostrar el mismo instinto básico en otro punto en vez de una acumulación de ejemplos—, Goethe siempre rechaza agudamente el imperativo moral del autoconocimiento y en su lugar exige acción en el mundo exterior o contemplación de la naturaleza. Porque el verdadero yo solo puede ser encontrado por este camino, es una entidad cósmica que se despliega gradualmente-orgánica, que puede ser experimentada en sus efectos pero que no puede ser reconocida (a lo sumo en el espejo del mundo de la misma naturaleza), que puede ser llevada a la plenitud consciente por «la educación», pero que no puede ser modificada por las decisiones. Con la abolición de la alienación entre la naturaleza fenoménica, reconocible solo en «las leyes», y el yo *nouménico,* la separación de la filosofía teórica y práctica para este punto de vista se ha vuelto obsoleta: el nivel de la *Crítica del juicio,* con sus problemas llevados a la unidad, es, por lo tanto, para Goethe no la mediación entre ellos, como para Kant, sino la unidad original, sin separar e inseparable en sí misma. Para Kant, la vivencia de la sublimidad del cielo estrellado es la reverencia a la legalidad que reina en él, que —aunque no el «Qué» de su sustancia— nos es dada para reconocer. El *Wilhelm Meister* de los «años de aprendizaje» también tiene la vivencia de la sublimidad frente a «el mismo» objeto, pero la esencia de su vivencia es el descubrimiento en sí mismo de un microcosmos análogo al macrocosmos sublime. «[…] ¿Se te permite —pregunta él— pensar en ti mismo en medio de este orden eternamente vivo, incluso, tan pronto como una cosa maravillosamente en movimiento gira alrededor de un centro puro?».[31] Y como realización cósmica utópica y real de lo que emerge en el *Maestro,* solo lo humano-moral y, por lo tanto, confuso, aparece la más alta realización

30 [*Vorwort zur Farbelehre, loc. cit.,* p. 61].

31 [*Wilhelm Meisters Wanderjahre,* ed. del centenario, libro 1, cap. 10, vol. 19, p. 137].

de esta forma de vida, la *Macaria,** en la que el sistema solar ha cobrado vida en verdad, que es el sistema solar y lo vive inmediatamente, que en su vida es la desesperación del joven Fausto-Goethe, su desesperación más profunda y trágica: «eres como el espíritu que entiendes, no me» disuelves satisfactoriamente.

Estos son opuestos irreconciliables de las visiones del mundo. Cuando Kepler apareció con su sistema, el místico inglés Robert Fludd** protestó con argumentos muy similares contra la comprensión matemática del mundo, como más tarde hizo Goethe contra Newton : «Mathematicorum vulgarium est, circa *umbras quantitativas versari,* chymici et Hermetici *veram corporum naturalium medullam* complectuntur».[32]*** Aquí no es el lugar para abordar las consecuencias teóricas de esta oposición en sí misma, es solo una cuestión de entender (no de criticar) el principio de la declaración de Goethe y de demostrar sus consecuencias para la estética. Incluso para Goethe, el método matemático es incluso más «sombrío»: él viola a la naturaleza, y «la naturaleza se calla ante la tortura».[33] Lo orgánico, como un autocompletar inextricable que no puede ser llevado a conceptos abstractos y que nunca se funde en leyes generales-abstractas, que sin embargo está indisolublemente ligado con el universo precisamente en este autocompletar y solo puede entenderse como su imagen espejo reducida, se convierte aquí en el concepto de valor, en el órgano del conocimiento total, en el modelo interior de toda actividad de reconocimiento. Para la «tortura», el método «artificial» *(Künstliche)* de Newton, por ejemplo, contra el que se ha rebelado Goethe, se encuentra por un lado en las leyes abstractas y los contextos en los que se inserta y en los que supuestamente debe ser introducido en las relaciones explicativas —por medio de experimentos igualmente «artificiales»—, y por otro

32 [Cita en E. Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit,* Berlín, Cassirer, 1906, p. 561].

33 [*Maximen und Reflexionen,* ed. del centenario, p. 58].

lado en la necesaria eliminación del hombre y su naturaleza sensible de las condiciones subjetivas del conocimiento. La medida en que una ciencia podría basarse en lo orgánico y, de hecho, epistemológicamente, precisamente continuando por los caminos abiertos por la *Crítica del juicio* y, sobre todo, la medida en que una ciencia natural pura solo puede realizarse con estas formas «artificiales», no pertenece aquí. Aquí solo es importante el hecho de que Goethe y la filosofía natural del idealismo alemán —que no solo tomó la causa de Goethe contra los defensores de Newton, sino que también en muchos puntos decisivos compartió su última declaración sobre las cosas y el método que siguió—, en contraste deliberado con cada eliminación abstracta de la sensibilidad, han hecho precisamente del ser humano sensible-real el órgano de la reconocibilidad de la naturaleza. Por supuesto, la contradicción solo se basa en dónde se debe buscar y encontrar el último principio constitutivo. Para la ciencia natural más abstracta y legal, un mínimo de «sensibilidad» humana difícilmente puede ser eliminado completamente, incluso si su tendencia debe ser encontrar tales principios heterogéneos y globales, que son capaces de hacer superfluas, por ejemplo, las divisiones territoriales, que se basan en diferencias «sensibles» (es decir, hablar de la óptica tratada de forma aislada). Por otra parte, Goethe y los que le siguen también entran en «las leyes», pero estas leyes se supone que hacen comprensibles precisamente las esferas delimitadas por el hombre en uniformidad intacta, se supone que suprimen la «coincidencia inteligible» del hombre y su «sensibilidad» haciéndolo necesario en esta condición, mostrando aquí el órgano y el lugar trascendental del conocimiento esencial de los objetos esenciales. Así que, aquí, la comprensión intuitiva, que se ha convertido en un órgano de conocimiento, no es nada más que el traer-a-la-conciencia del «Hombre entero»; no es el sujeto teórico abstractamente construido, y por lo tanto capaz solo de pensamiento discursivo, es decir, el portador de conocimiento, sino el «hombre enteramente», que se ha vuelto claro, autoconsciente, y se completa en esta conciencia. Es la reanudación más profunda y consciente del pensamiento-

microcósmico de la filosofía del Renacimiento alemán: el deseo-de-reconocer la realidad a través de otra realidad; un empirismo simbólico-metafísico. «Entonces la filosofía de Artzney* debe ser conducida —dice Paracelso—, de modo que los ojos también comprendan el entendimiento: y que suene en los oídos como la caída del Rin, y que el sonido de la filosofía se encuentre tan brillantemente en los oídos como los vientos que corren desde el mar: y la lengua lleva un conocimiento tal como la miel y la hiel: y la nariz saborea cualquier olor de todo el sujeto. Fuera de este desafío, todo lo que es puesto a la naturaleza y dado por nosotros es despreciable».[34]

Esta doble-posición de lo orgánico en el sistema, como determinante en última instancia tanto de la estructura y naturaleza del objeto como de la constitución y nivel del sujeto, anula la aporía antropológica del platonismo. Si la esencia del mundo es absolutamente uniforme y recibe su culminación final en el hombre, entonces el apego necesario de la estética al «ser humano sensible» ya no es un alejamiento del camino real del espíritu, ni siquiera una complacencia vana de la criatura *(Kreatur),* ni siquiera un conocimiento confuso y aún no consciente que debe ser aclarado y, por lo tanto —precisamente en su naturaleza estética— sensible/herida *(wunden),* sino algo por excelencia y absoluto. No es casualidad que tanto Goethe como los defensores de su teoría del color vieran un argumento decisivo contra Newton en la práctica de la pintura: el arte de su coloración no es otra cosa que la aplicación intuitivo-práctica de lo que fue el esfuerzo de Goethe para llevar a la conciencia conceptual: la verdadera esencia de los colores en la totalidad sensible-moral, concreta de su autoeficacia, y las relaciones esenciales entre ellos que deben inferirse de su naturaleza concreta. De modo que, por un lado, la teoría del color encuentra confirmación en la práctica del pintor y, por otro, parece ser una de sus tareas más importantes dotar a la pintura de los conocimientos de los que ha carecido

34 [*Das Buch Paragranum,* ed. de Fr. Strunz, Leipzig, 1903, pp. 25-26].

durante mucho tiempo «conocimiento del bajo continuo…, una teoría establecida y aprobada, como es el caso de la música». Esta íntima conexión de tomar conciencia de las leyes cósmico-constituyentes de la naturaleza con el ser humano como ser consciente y sensible es el lugar sistemático de belleza para el idealismo concreto. «La belleza es —dice Goethe— una manifestación de leyes secretas de la naturaleza que habrían permanecido ocultas para siempre sin su aparición».[35] Esta disposición establece un nuevo objeto estético, la belleza concreta de la naturaleza, y así presenta la estética con un nuevo problema. La oposición de Kepler y Fludd, considerada como eterna oposición, adquiere un nuevo aspecto: su antagonismo es la lucha de dos ideas metafísicas de la belleza, de dos concepciones incompatibles de una estética de la naturaleza. Porque, para ambas visiones, la idea de su perfecta y perfecta organización, descansando en sí misma, se revela en la legalidad que reina en la naturaleza, la cual debe convertirse en una vivencia de belleza en la contemplación de la persona que las observa. Pero mientras que, para la primera vista, el lugar de la belleza es la pura legalidad desprendida de toda composición, la belleza se convierte así en la de las proporciones y relaciones, la belleza de la totalidad unificada de la naturaleza, la totalidad extensa y absoluta del macrocosmos, para la otra vista la belleza aparece en las manifestaciones concretas en su concreción como una imagen microcósmica espejo de la belleza del todo, que, sin embargo, solo puede llegar a ser capaz de esta perfección en su perfección concreta, como un verdadero cosmos en las cosas pequeñas. Para la primera afirmación, por lo tanto, solo el conocimiento abstracto-teórico puede conducir a la verdadera contemplación de la belleza no adulterada, pues su último concepto constitutivo de valor es el matemático; para la segunda, por otro lado, el principio de la belleza, como principio de la semejanza que se ha convertido

35 [*Maximen und Reflexionen über Kunst,* ed. del centenario, vol. 35, p. 305].

en valor, está presente en todas las cosas si solo se capta verdaderamente, algo que solo es posible en la intuición llevada por la sensibilidad. Y esta segunda belleza puede ser llevada a la conciencia tanto directamente como a través de la mediación del arte. Y el arte, como continuación consciente y esclarecedora de aquello que no emerge sin excepción en la naturaleza, tal como nos es dado directamente, aparece en este contexto como un método indispensable e invencible de este conocimiento de la esencia de la naturaleza, de la contemplación de su esencia y legalidad. «La conexión de toda la naturaleza —dice Goethe en sus comentarios sobre Moritz,* «Imitación de lo bello»— «para nosotros, la más alta belleza del arte es una impresión de la más alta belleza en toda la naturaleza».[36] O en otro contexto: «ante los fenómenos primitivos, cuando aparecen revelados a nuestros sentidos, sentimos una especie de timidez, hasta el miedo […] el verdadero mediador es el arte».[37]

La comprensión de la belleza concreta de la naturaleza, que no está dirigida hacia la naturaleza sensiblemente incomprensible en su totalidad, ni es platónicamente erótica, encendiendo las «cosas bellas» y precipitándose hacia el verdadero hogar del alma, conduce a la trascendencia abstracta, hace posible un comportamiento filosóficamente afirmativo y positivamente evaluador respecto al arte. Ya Aristóteles habló del hecho de que el arte, «aquello que la naturaleza es incapaz de poner en práctica, es todavía completamente perfecto».[38] (Aunque agregó una «parcialidad» y también asignó la imitación de la naturaleza como una tarea al arte) y así insinuó el lugar sistemático del arte en el idealismo concreto. Como resultado, todas las aporías que se interponían en el camino de la comprensión de la esencia del arte desde el concepto de belleza y, por lo tanto, de la justificación sistemática uniforme de la estética

36 [*Über Moritz…, loc. cit.,* vol. 33, p. 61].

37 [*Maximen und Reflexionen über Kunst, loc. cit.,* vol. 35, p. 303].

38 [*Physik. Werke,* libro II, 199a, ed. de K. Prantl, Leipzig, Engelmann, 1854, vol. I, pp. 91-93].

para el idealismo abstracto, parecen haberse elevado *(gehoben):* el mismo Absoluto, el mismo Espíritu se revela en la belleza de la naturaleza y del arte, y ambos son igualmente esenciales e indispensables, porque en ambos aparece la misma idea y solo puede realizarse en ambos. El organismo que se ha convertido en el concepto rector del valor y su culminación en el hombre como una unidad abstracta y separable de la apariencia-sensible y la interioridad llena de espíritu debe, por lo tanto, producir la unión de los principios constitutivos de la naturaleza y el arte en la idea de la belleza y, al mismo tiempo, explicar su divergencia en las esferas inequívocamente separadas de la belleza natural y la belleza artística. Si, por lo tanto, Hegel define la belleza como «la apariencia sensible de la idea»,[39] no hay rastro de su reducción platónica para ser notado en ella. Lo bello —es decir, el del arte— y lo verdadero ya no pueden entrar en conflicto entre sí, porque «el arte no tiene otra profesión que la de reconciliar lo verdadero, como lo es en el espíritu, en su totalidad con la objetividad y lo sensible, ante la visión sensible».[40] Ambas son autoorganizaciones del mismo espíritu, que en la naturaleza todavía no saca a la luz conscientemente la suya propia, la misma que produce para el arte como espíritu consciente, como hombre creador, como artista. Es por eso por lo que en ambos este crecimiento, cada uno construye regularmente un concepto intelectualmente abstracto de burla, la vida orgánica debe aparecer como cumbre y valor. En contraste diametral con el platonismo, lo matemáticamente bien proporcionado, lo cristalino ya no es el verdadero portador de la idea de la belleza, sino lo enigmáticamente perfecto, lo vivo, lo realizado por el alma y esta realización en su manifestación irradia; y es por eso que, en el arte, también, lo que se elimina de todas las reglas, lo que parece haber crecido por sí mismo, es la adecuada objetivación de la belleza.

---

39 [*Vorlesungen über die Ästhetik. Werke,* Berlín, 1842, vol. x, secc. i, p. 141; edición en preparación, Berlín, 1955, p. 146].

40 [*Ib.,* vol. x, secc. ii. 1843, p. 255; edición en preparación, p. 585].

Kant ya le había dado al arte la tarea de que lo hiciera «si somos conscientes, se parece al arte, […] se parece a la naturaleza para nosotros»,[41] y Friedrich Schlegel expresó este sentimiento básico común muy sucintamente diciendo: «Belleza es lo que nos recuerda a la naturaleza, y así estimula el sentimiento de infinita plenitud de vida. La naturaleza es orgánica, y la más alta belleza por lo tanto, eterna y siempre vegetal […]».[42]

3

Pero antes de que la puerta de esta reconciliación de la naturaleza y el arte se cruce en el concepto de belleza, la estética debe convertirse en una pregunta: ¿Cómo es posible esta unificación? Y ¿no requiere necesariamente, para ser pensada lógicamente hasta su conclusión, la abolición de la naturaleza estética del arte? Para resumir lo siguiente, se puede decir aquí mismo: la unión dinámica de la estructura formal teórica y estética, que se mostró previamente en el concepto concreto de Hegel y en el concepto del espíritu y su desarrollo basado en él, es el requisito previo indispensable de esta comprensión unificadora de la belleza como principio básico de la naturaleza y el arte. La consecuencia de esto para la estructura de objetos de las dos áreas es que el concepto de naturaleza concreto-orgánico es estetizado, que debe ser teorizado para el arte; para los tipos subjetivos de comportamiento que, como resultado de la estructura básica teorizante, van mucho más allá de lo estético, el pensamiento teórico y la comprensión son aproximados, deben equipararse entre sí, pero al mismo tiempo, a fin de cumplir con el afán de subjetividad sustancial y poder realizar la intuición intelectual que aquí se exige, dejar atrás tanto el concepto teóricamente-construido como el estéticamente estilizado del tema, y luchar por un ideal del «Hombre entero», que, sin embargo, se cree que es alcanzable. Esta unidad de lo teórico y lo estético en el tema cósmico se ha hecho más clara-

41 [*Kritik der Urteilskraft. Werke,* vol. 5, p. 381, § 45].

42 [*Ideen,* 86. *Prosaische Jugendschriften,* ed. de J. Minor, II parte. Viena, Konegen, 1906, vol. II, p. 298].

mente visible en la obra de Goethe. La magnificencia, sin embargo, con la que se ha dado cuenta tanto en la práctica creativa del arte y la naturaleza, como en su propia forma de vida, es muy adecuada para ocultar los problemas insolubles que se esconden en ella y para despertar la apariencia como si una unidad de vida diseñada pudiera al mismo tiempo garantizar la compatibilidad sistemática de sus elementos. Además, nunca quiso intentar un pensamiento sistemático en común, que sus problemas y fijaciones estuvieran siempre relacionados con ciertas cuestiones y solo simbólicamente relacionados con el último centro, y por lo tanto deben ser entendidos sobre todo desde estos contextos determinados, de modo que la relación entre la naturaleza y el mundo pueda ser entendida como una relación entre los dos y su disposición en el concepto de belleza según el problema actual con el que se relacionan, sin causar inconsistencia, pueden recibir diferentes significados. Y la falta de voluntad del sistema también debe hacer que este empirismo simbólico-metafísico de Goethe parezca filosóficamente justificado: la última razón que une el arte y la naturaleza es y debe seguir siendo un misterio; todos los intentos solo pueden dirigirse al individuo (sin embargo, se eleva al símbolo del universo) y, por lo tanto, pueden, según su objeto respectivo, tener direcciones divergentes (separando exactamente el arte y la naturaleza, es decir, diferentes por «naturaleza» en relación con el arte que si este se hubiera convertido en objeto de observación), si se mantiene la gran actitud hacia el verdadero todo, que aquí garantiza el tema de Goethe: «La imposibilidad —dice él— de dar cuenta de la naturaleza y la belleza artística: para el anuncio 1, tendríamos que conocer las leyes según las cuales la naturaleza general quiere y actúa si puede; y para el anuncio 2, tendríamos que conocer las leyes según las cuales la naturaleza general quiere y actúa productivamente bajo la forma especial de la naturaleza humana si puede».[43] A través de esta determinación, la be-

43 [*Maximen und Reflexionen über Kunst,* ed. del centenario, vol. 35, p. 325].

lleza de la naturaleza y la belleza del arte aparecen como objetividades precisamente separadas del mismo espíritu, pero unidas en un centro imposible de rastrear, que por un lado tiene un efecto en los fenómenos de la naturaleza, por otro lado, en las formas del arte, pero cuya esencia última, precisamente a causa de esta inexpresable uniformidad, debe ser algo meta-estético. La unificación de teoría y estética en la estructura objetual de ambas se basa en el hecho de que ninguna de ellas puede en realidad ser algo último, una en sí misma válida, sino un medio necesario y, dependiendo de la necesidad, manejado para elevar al sujeto a la visión cósmica de los fenómenos primitivos. «[…] Así, el *estilo* descansa —dice Goethe— sobre los fundamentos más profundos del conocimiento, sobre la esencia de las cosas, en la medida en que se nos permite reconocerlo en lo visible y lo tangible».[44] De este modo, las dos exigencias de la concebibilidad unificada de la belleza de la naturaleza y de la belleza del arte, cuyos requisitos estructurales ya hemos reconocido en la mezcla de factores de formación teóricos y estéticos en la conceptualización y la metodología, salen a la luz con mayor claridad: en primer lugar, la necesidad de demostrar las formas de la estética como categorías constitutivas en las categorías de construcción objetiva de la naturaleza; y en segundo lugar, la necesidad de establecer las formas de arte en la esencia meta-estética y final del universo. Las irresolubles antinomias, sin embargo, que surgen de los dos postulados que son inevitables en este terreno, solo se revelan con toda claridad cuando la unificación sistemática de la estética, como la doctrina de la belleza en la naturaleza y el arte, se toma en serio. Para el propio Goethe, esta «idea verdaderamente heroica»,[45] como la llamó Schiller, da lugar a algo cada vez más grande: una tragedia profunda y demoledora, porque surge de la más genuina necesidad; la tra-

44 [*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, loc. cit.*, vol. 33, p. 57].

45 [«Brief an Goethe, 23. August», en *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe,* Stuttgart, Cotta, 1974, vol. 1, p. 30].

gedia de la imposibilidad de esperar ni el arte ni la unión con el universo, la vivencia mística del mundo en la la forma de Macaria *(Makarienform),** la tragedia de Fausto: la tragedia de la pureza interior, que prohíbe cualquier mezcla ambigua *(lauunklare)* de heterogeneidad, cualquier reconciliación banal y obliga a tomar caminos divergentes hacia el espíritu que anhela la unidad. Gundolf ** describe esta tragedia correcta y bellamente en su análisis de Fausto, aunque su concepto artístico de la forma está tan relacionado con el de Goethe que la tragedia del arte de Goethe no puede emerger con toda claridad: «Porque el mero místico renunciará a su forma limitada sin conflicto trágico para entrar en el universo o en la deidad. El mero artista renunciará al universo sin un conflicto trágico para construir y consolidarse sobre la reproducción de sus formas. Este no necesita forma, este no necesita omnipotencia».[46]

Hegel ha reconocido más intuitivamente las dificultades inherentes en el concepto de la belleza natural que lo que claramente ha resuelto. Sus primeros críticos ya lo habían acusado de llamar a su estética la filosofía del arte y así mostrar la belleza de la naturaleza desde el reino de la estética, por un lado, pero por otro no pudo evitar comenzar el desarrollo del concepto de belleza con la naturaleza y dejar que la belleza revelada en ella se convirtiera en la verdadera belleza del arte. Por eso solo insinúa la antinomia de la belleza natural: la belleza de la naturaleza aparece «solo como un reflejo de la belleza que pertenece al espíritu» y la estética puede limitarse tranquilamente al arte— por mucho que se hable de bellezas naturales […] a nadie se le ha ocurrido todavía la idea, […] una ciencia, una representación sistemática de estas bellezas».[47] El hecho, sin embargo, de que esto es más una evasión del problema actual que su solución se demuestra por el hecho de que, no obstante, da un bosquejo incompleto y escaso de la ascensión

46 [Goethe, Berlín, Bondi, 1916, p. 131].

47 [*Vorlesungen über die Ästhetik. Werke,* vol. x, secc. 1, p. 5. Aufbau-Ausgabe, p. 50].

y el desarrollo sustancial de la idea de la belleza desde la naturaleza inanimada del cristalino *(Krystallinischen)* hasta el organismo y el ser humano, y por lo tanto retira la mencionada eliminación de la belleza natural de la estética. Esta fluctuación es muy característica, ya que se puede observar tanto en los predecesores de Hegel como en el hecho de que sus sucesores, que no evadieron el problema y abordaron el sistema de belleza natural que él casi burlonamente rechazó, tuvieron que enfrentarse a las dificultades indisolubles que se esconden aquí. El síntoma más evidente de que la elevación-del-concepto de belleza de la naturaleza debe mostrar los fundamentos terriblemente inciertos de este concepto ya es evidente en el hecho de que la puesta [en escena] de la belleza de la naturaleza es, al mismo tiempo, una puesta [en escena] de su contingencia. Lo bello de la naturaleza, aunque se entienda como efecto de las fuerzas cósmicas, nunca puede ser objetivado con una clara necesidad, y ni las condiciones de su surgimiento ni las inhibiciones que lo atraviesan son capaces de ser comprendidas. Este problema, cuidadosamente formulado por Goethe, como vimos, y ya insinuado por Kant (él habla en la «Crítica del juicio teleológico» de la belleza natural «como un favor que la naturaleza ha tenido para nosotros», en contraste enfático con el punto de vista de la estética, donde «visualizamos [...] la naturaleza hermosa con favor»)[48] pone a Vischer* y Weisse** en el centro de su especulación sobre la belleza natural. Vischer presenta el problema con total claridad y consistencia: si algo constitutivo pudiera encontrarse en la belleza de la naturaleza —tanto para la naturaleza como para la belleza—, entonces «en la estética tendría que haber una voluntad de crear belleza *antes* que esta voluntad, es decir, un artista tendría que estar allí antes de que tengamos la belleza de la naturaleza disponible para el artista»,[49] y al mismo

48 [*Kritik der Urteilskraft, Werke,* vol. 5, pp. 458-459, § 67].

49 [*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen,* Reutlingen / Leipzig, Mäck, 1847, II parte, p. 6, § 233].

tiempo ve con toda claridad que el arte debe ser mediatizado con él y que solo se puede lograr un nuevo giro hacia el rechazo platónico del arte. La belleza, por lo tanto, se adhiere a la naturaleza por «casualidad»; puede ser expulsada por las fuerzas que construyen y dan forma a la naturaleza, pero puede ser inmediatamente cancelada o destruida, y parece ser tarea del artista registrar esto «a favor de la coincidencia» de forma formativa, así como la tarea de la filosofía del arte de clarificar de forma especulativa sus posibilidades, condiciones y la sistemática de sus realizaciones concretas en el ámbito de la naturaleza. Así pues, la estética de la naturaleza es una tarea obviamente insoluble: debe establecer un sistema cuyo principio sea la coincidencia aleatoria de series de categorías desconocidas. Porque la de la naturaleza no tiene que ser pensada como completamente desconocida, sino, al menos, como de problemática perceptibilidad, porque, de lo contrario, la aparición de la belleza en la naturaleza no tendría que ser accidental, sino necesaria, y la estética y la filosofía especulativa de la naturaleza coincidirían. (Oersted* intentó esta unificación completa, pero se salvó de las consecuencias necesarias de volver a caer en la trascendencia abstracta del platonismo y, por lo tanto, de la abolición total del arte, simplemente por la falta de claridad de su conceptualización). Y la otra serie de categorías, la de las formas artísticas, también debe ser considerada como desconocida —en este nivel de la cognición—. Porque si el «favor de la coincidencia», la confrontación del fenómeno natural como tal y la exigencia que el artista debe hacer de las condiciones de su forma y de los fenómenos que se convierten en el sustrato de la creación, encuentran explicación y disolución en las formas claramente entendidas de las artes, entonces la belleza de la naturaleza se ha convertido en nada. Entonces, las formas de las artes que son constitutivas única y exclusivamente por su propia afirmación deben ser confrontadas con un ὕλη,** no formado, algo —artísticamente— por excelencia «irracional», al que los juicios de valor estético (aquí, «hermoso») pueden aplicarse tan poco como el predicado «verdadero» a los elementos de la vivencia, por ejemplo, que todavía no han

sido elevados de la forma teórica a la esfera del logos por medio de la coherencia *(Umschlossenheit).* Vischer responde a este dilema —por razones que se discutirán más adelante— con un compromiso. La doctrina de la belleza de la naturaleza se convertirá en una «fisonomía de la naturaleza»,[50] donde «bajo la condición de la suerte, la peculiaridad de la belleza de cada etapa principal debe ser considerada en sus géneros y especies»;[51] y su método es uno «ir de la mano» de la estética y la ciencia. No es posible que nuestra tarea aquí sea mostrar en detalle las absurdas consecuencias que se derivan de esta tarea imposible; solo se trata de mostrar hacia dónde debe llevar la unificación sistemática de lo incompatible *(Unvereinbaren)* a un pensador tan importante como Vischer. El inventario de todos los fenómenos naturales y culturales que difunde Vischer solo puede basarse en la pura arbitrariedad, porque el principio de selección según el cual los géneros, las especies y los individuos son hermosos, feos, sublimes, heroicos, etcétera, reside en su propia naturaleza figurativa, que aún se encuentra en la estructura objetual de las formas artísticas; es, por lo tanto, completamente inescrupuloso y arbitrario, una vez que se siguen los conceptos convencionales de la vida cotidiana *(Alltagslebens),* otra vez se hace referencia a los diseños ya completados de las artes históricamente existentes —metódicamente injustificadas y, por lo tanto, indiscriminadas—, y así sucesivamente. Esta fisionomía de la naturaleza no puede ser ni un cumplimiento de la naturaleza, ni una preforma del arte.

Weisse ha elegido el otro camino, el lógico. Por lo tanto, invierte el problema de la casualidad, también como consecuencia de ello. La belleza se «establece como una posibilidad ilimitada dentro de la naturaleza», la cual «a través de la interacción y contracción de las fuerzas de la naturaleza y el encuentro de los objetos de la naturaleza se convierte incesantemente en realidad, pero tan incesantemente como nue-

50 [*Ib.,* p. 12].
51 [*Ib.,* p. 13, § 235].

vamente es anulada».[52] Tanto es así, por supuesto, que el punto de partida y el problema coincidirían muy cerca de los de Vischer. Weisse, sin embargo, ve algo más elevado en la naturaleza que las creaciones del arte precisamente en esta posibilidad, en esta realidad que se convierte en belleza. Porque en la belleza de la naturaleza, cuando emerge, la casualidad es verdaderamente conquistada y abolida, mientras que el arte tuvo que mantenerla «como una hostil a él, distante de sí mismo para no nublar la pureza de sus formaciones y perturbar su impresión».[53] La unidad y la autorrealización del arte aparecen así como un signo de su negatividad: es la primera objetivación concreta de la idea de belleza, después del autodesarrollo del concepto (en el camino del concepto abstracto de belleza a la idea) «por así decir, el suelo del espíritu está nivelado, que se supone que debe tomar sus formas reales».[54] En el arte, la belleza se realiza en toda su pureza, porque su esfera ya no es la lucha del concepto por su propia claridad, ni tampoco es la idea genuinamente-constitutiva, que penetra en el universo a través del poder del espíritu y que solo puede ser adecuadamente realizada en el olvido de la belleza: en amor, en el camino hacia Dios. La belleza de la naturaleza adquiere así una posición peculiar en el sistema: por un lado, es bastante accidental respecto de la naturaleza misma y, por lo tanto, conserva su total independencia de ella y escapa al destino de ser absorbida por la filosofía de la naturaleza; por otro lado, es igualmente independiente de la estructura categórica del arte en las formas artísticas, porque, según su idea, es una unión de la luz divina, que ya se acerca a la última unidad, que se ha extendido en las formas del arte, como la luz en la atmósfera, en los diferentes colores. Por esta razón, incluso sin una incoherencia, la conclusión obvia, pero que hace absurdo todo

52 [*System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit,* Leipzig, Hartmann, 1830, II parte, p. 423].

53 [*Ib.,* p. 425].

54 [*Ib.,* p. 5].

el sistema, puede ser rechazada, como si la superioridad estética de los fenómenos naturales individuales sobre las creaciones del arte pudiera derivarse de esta elevación jerárquica de la belleza natural. La prioridad de la belleza natural reside en la mayor importancia de su totalidad para toda la vida del espíritu sobre la totalidad de la belleza artística. Esta superioridad, a la que Weisse se refiere como la de «vivacidad» *(Lebendigkeit),* es la oportunidad mencionada anteriormente: los principios que separan e intersectan la purificación y la venida del espíritu. Los obstáculos en el camino hacia Dios son realmente superados aquí; las victorias ocasionales y siempre contraproducentes de la belleza en la naturaleza sobre los poderes de la indiferencia y la fealdad son genuinas como el final, y, por lo tanto, solidificadas, incapaces de una continuación y, por lo tanto —metafísicamente—, meramente aparentes en las obras de arte. Así también, en consecuencia, se invierte la relación del arte, o actividad artística, con la belleza en la naturaleza. Mientras que, para toda la estética clásica, la belleza de la naturaleza aparece como una preforma de arte, aquí el arte no se hace abundante por la belleza de la naturaleza solo porque «el espíritu de los individuos humanos, así como el del género y su historia, solo puede ganar completamente y tomar posesión de la idea a través de la actividad auto-creativa».[55] (Recordemos aquí de manera casual la relación estructural de esta metafísica trascendente con el positivismo de Fiedler, como evidencia renovada de que toda estética —aunque sea positivista y escrita desde el alma del artista— se ve obligada a platonizar, si no establecer su punto de partida en lo único posible de la obra «análogo de un hecho»).

La aspiración de Plotino de involucrar la actividad artística en el proceso de ascenso a lo absoluto, sin permitir que el arte solidificado en la obra participe en su consagración, se cumple aquí; pero este idealismo, que quiere ser concreto, vuelve a la trascendencia abstracta del platonismo. En el sentido de que

55 [*Ib.,* p. 426].

lo realmente sustancial —el genio y la belleza de la naturaleza—, comienza jerárquicamente más allá del arte y la estética encuentra su realización en el espíritu que regresa a casa desde la belleza de la naturaleza —como el genio en forma objetiva— al nivel del amor, el rechazo platónico del arte es así restaurado, e incluso su papel como etapa *(Etappe)* dialéctica aparece como algo artificial, como una capitulación a la realidad empírica del arte, como un compromiso. Para la intuición intelectual —genuinamente platónica — del amor, en la que «el detalle concreto de la belleza figurativa, al mismo tiempo que con la belleza sustancial, […] a la unidad orgánica de tal manera [redondeada] que la vista misma vuelve a ser objeto de lo visto»,[56] el camino a través de la belleza de la naturaleza es evidentemente necesario, pero el arte, aunque sea la forma más baja de mediación, no solo es superfluo, sino casi contradictorio con la estructura interna del sistema. La aparente y a menudo criticada inconsistencia de Weisse en el tratamiento del genio después del arte es solo un síntoma de la insolubilidad de su tarea: asignar un lugar al arte en el sistema platónico. El significado sistemático del genio y de su actividad «artística» no reside aquí en la creación de la obra, sino en la elaboración de la belleza natural para los seres humanos; la obra es solo un medio cuyo valor solo puede ser medido por su continua potencia, que, como trabajo, como reposo en sí mismo, como valor intrínseco, es algo totalmente impensable aquí. Así que la verdadera inconsistencia de Weisse radica en el hecho de que vincula la parte humana en hacer que la belleza de la naturaleza sea consciente del arte y la identifica con la actividad artística, cuando lo que realmente puede ser significado por él no tiene nada que ver con ello interiormente; incluso si hay coincidencias entre ellos en el empirismo, estas no pueden eliminar la incoherencia de su esencia. Porque la actividad artística, incluso para Weisse, no está exenta de ser dirigida hacia la obra; puede expresarse solo en el material que es

56 [*Ib.,* p. 479].

extraño en sí mismo, está íntimamente ligado a él, de modo «que, en él, la invención espiritual de la belleza no está en absoluto tan estrechamente separada de la ejecución técnica o el tratamiento de las materias mecánicas».[57] El logro del genio debe expresarse, por tanto, en esta lucha y en la victoria alcanzada aquí, cuyo resultado solo puede ser la obra cerrada en sí misma, que, sin embargo —según Weisse ya ha mencionado—, no supera la casualidad *(Zufalls),* sino que lo mantiene alejado y, por lo tanto, se hunde por debajo del nivel de la belleza natural. La verdadera intención sobre «la vivacidad», la constante disponibilidad y apertura para lo superior, para el ascenso, puede, psicológicamente, encontrarse también en el proceso creativo, pero no pertenece a su esencia; la dirección de esta intención reside más bien en el hecho de que el sujeto se vuelve sustancial a través de la intuición tomada del espíritu misteriosa pero íntimamente relacionada, que se revela en la belleza de la naturaleza, en un comportamiento teórico-místico hacia la naturaleza, que se acerca mucho al de Goethe a este respecto. Así que la única inconsistencia que se puede predicar de este sistema de belleza especulativamente profundo y consecuente es simplemente… que es una estética; es en él donde es más evidente que los conceptos de belleza y arte que se han pensado hasta el final deben anularse mutuamente.

Las primeras fluctuaciones en la determinación de Vischer de la belleza natural se deben en gran parte al esfuerzo por escapar de estas consecuencias y asegurar un lugar en el sistema para la belleza natural sin tener que mediar en el arte. La principal dificultad, que hasta ahora solo hemos podido observar en sus consecuencias radica en el concepto de casualidad *(Zufalls)* como categoría constitutiva de la belleza natural. Esta dificultad es insuprimible, porque para este tipo de sistemas debe ser el mismo espíritu que se realiza en la belleza de la naturaleza y del arte; si el arte como manifestación del espíritu debe tener un significado real en el sistema, entonces la

57 [*Ib.,* p. 7].

objetivación de la idea de belleza en la naturaleza debe ser imperfecta, que solo encuentra su verdadera realización en el arte. Por otro lado, este cumplimiento no debe ser el nivel más alto del espíritu que alcanza, pues de lo contrario es inevitable la identificación de la filosofía y el arte con sus antinomias *(Antinomien)* ya tratadas. La casualidad, que tiene un papel importante en el concepto de Hegel de la «Prosa del mundo»,[58] radica en la inadecuación de la idea y la apariencia, que se supone que trae la belleza a la reconciliación en lo concreto-sensible; «así que la belleza es idea en forma de apariencia limitada»,[59] dice Vischer. La inadecuación que se abandona como problema a resolver es la de la idea y la apariencia o, lo que es lo mismo, la del género y la del individuo. El individuo y el género son aleatorios en relación uno con el otro, es decir, están inseparablemente vinculados entre sí —el individuo solo puede parecer que pertenece al género, y el género solo puede ser realizado en los individuos—, pero su conexión se adhiere externamente a ambos; ni el individuo es deducible del género, ni el género está presente en el individuo en un sentido completamente adecuado. Aquí la idea de la belleza debe traer la reconciliación. No puede y no debe abolir la contingencia de esta relación, está reservada para la verdad; su tarea es alejar de la figura la mera coincidencia perturbadora que surge de los diferentes y heterogéneos géneros que se encuentran en el espacio y en el tiempo y llevar al individuo y al género a una unidad dinámica y sensible en la que los momentos conflictivos se ayudan mutuamente, a la claridad, y su unidad, a la realización. Así, un ideal inherente al sentido del mundo debe ser realizado en la belleza, pero solo «casualmente», convirtiéndose en una aparición en ella: «La belleza puede definirse ahora como una anticipación de la vida perfecta o el

58 [Véase *Vorlesungen über die Ästhetik. Werke,* vol. X, secc. I, p. 189. Aufbau-Ausgabe, p. 178].

59 [*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen,* Reutlingen / Leipzig, Mäck, 1846, I parte, p. 54, § 14].

bien supremo por una apariencia».[60] Esta apariencia, la puramente formal de la belleza, que surge del hecho de que el individuo que se ha convertido en una forma, una imagen, es sacado de todos los contextos nublados y los momentos de reconciliación de la generosidad y la individualidad emergen en la superficie visible, lleva de nuevo al problema de la *Crítica del juicio:* tenemos ante nosotros la síntesis sistemática de todas las corrientes que se separaron en ella; esta belleza se basa en el poder de juicio en una combinación de lo estético y lo teleológico. Esto, por supuesto, también determina su carácter no estético. Kant, que bien puede haber sentido este problema, quiere salvar la pureza y la autonomía de la estética preservando estrictamente su naturaleza meramente subjetiva, pero, como se ha demostrado, tan pronto como pasa a la objetividad, debe trascender a lo teórico. Esta solución no puede ser suficiente para el idealismo concreto de Vischer, que ya no es meramente formal, sino que ha logrado deducir una objetividad estética de estas condiciones previas. Sin embargo, su concepto de belleza en sí mismo es cancelado por esta realización concreta y significativa. En primer lugar, como en todas partes donde en un sistema filosófico de verdad y belleza se sitúan tareas similares en una materia homogénea, la verdad debe mediatizar la belleza, se convierte en un precursor imperfecto de la verdad: «Si la belleza parece resolver la oposición entre lo general y el individuo en un punto, la verdad lo resuelve todo y en su totalidad. La verdad no establece lo general y necesario y deja al individuo y a lo accidental coincidente, entiende que, en esto, por la apariencia disuelta de la unidad inmediata, da la unidad mediada ilusoria […]».[61] Pero aparte de esto, por el momento, el concepto de «apariencia pura» —en la inevitable conexión con la idea como género para realizarla— se basa en una antinomia indisoluble similar a la de la belleza de la naturaleza de Weisse. Porque en la «pura

60 [*Ib.,* p. 145, § 53].
61 [*Ib.,* p. 173, § 69].

apariencia» como unidad de género e individuo, se entrelazan dos series de problemas heterogéneos: o bien la unidad así lograda es la verdadera morada del género en el individuo, entonces tenemos ante nosotros un caso de la formación del objeto del intelecto arquetípico, un fenómeno arquetípico en el sentido de Goethe, en el que, sin embargo, la visibilidad en «pura apariencia» solo puede desempeñar el papel de un medio, o bien lo decisivo, es decir, el sentido estético de la «pura apariencia», es la inmensa unidad de los momentos que han salido a la superficie y se viven sin inhibiciones; entonces lo que se ha logrado de esta manera no puede tener nada que ver con la idea de género, entonces la terminación latente del objeto debe derivar su validez de las categorías de formación de la superficie, de categorías estéticas autónomas. La unión de ambos principios en este acto, como en el caso de Vischer, llevaría a la suposición de que la subsunción intuitiva del individuo bajo la idea del género, la solución del problema de especificación de Kant, es necesaria a las formas de las artes y asignada de manera a priori deducible; es decir, cada posibilidad de tal subsunción tendría que corresponder a una determinada forma de arte y cada una de ellas solo tendría que corresponder a una. El sistema de las artes sería, como última consecuencia de este supuesto, el sistema de posibles especificaciones de los fenómenos naturales; el poder estético y reflexivo del juicio teleológico de Kant tendría que unirse en un poder de juicio intuitivamente determinante, y la estética se disolvería de nuevo en la filosofía natural.

Vischer intenta eliminar esta antinomia asignando un lugar de realización a la belleza natural como preforma de lo artístico: «La belleza natural […] [está] destinada a convertirse en punto de partida y material».[62] Aquí, por la dificultad, solo se debilita y se desplaza a otro punto, pero no se resuelve. Para Vischer, materia significa forma, «la idea tal como ha tomado forma en algún momento, aparte del arte; el artista encuentra

62 [*Ib.,* II parte, p. 8, § 233].

esta materia ya formada en la experiencia *(Erfahrung)* y lo elige para transformarlo en *forma pura*».[63] El problema en este nuevo giro es este: si el material ya está preformado artísticamente, ¿cuál es la base de su forma y cuál es la novedad que la actividad artística le hace? Aquí, la insolubilidad de la tarea se hace evidente de forma abrupta y absoluta, y hay que atribuir a Vischer, en todo caso, que él, a través de su extenso y detallado tratamiento, hace estas dificultades claramente visibles, que Hegel, por ejemplo, ocultó mediante la presentación más sugestiva. La antinomia consiste esencialmente en el hecho de que cuando la formación *(Geformtheit)* del material se reconoce como estéticamente constitutivo y relevante, la actividad del arte se reduce a la apariencia, es solo una aclaración de algo ya dado normativamente, de modo que la escala de su actuación reside en el objeto —pero extra-estético— y por lo tanto se suprime la autonomía de la estética; si, por el contrario, la actividad artística es una forma radical y cualitativamente nueva de puesta [en escena], la conformación de la materia debe romperse y, por lo tanto, la belleza de la naturaleza debe ser destruida estéticamente. Vischer tuvo que decidir por primera vez después de toda la naturaleza de su problema. Para salvar la actividad artística y ponerla en armonía con la existencia y validez de la belleza natural, la construye a ella y su órgano, la imaginación *(Phantasie),* como algo puramente subjetivo. Aunque se supone que esta subjetividad es imaginativa, es decir, productiva, de movimiento autónomo y dirigida hacia el ser, depende, para lograr la productividad elegida, de la belleza de la naturaleza, que encuentra «casualmente» como material. (La coincidencia debe entenderse aquí en el sentido de Goethe «*Tyche*»,* la oportunidad productiva, en la que se hace visible el concepto no puramente estético de Vischer sobre el tema: para esta reunión de forma de vivencia y vivencia solo puede ser concebida como coincidente por el «hombre entero», es decir, biográficamente por ejemplo; para el sujeto estético del

63 [*Ib.,* 1 parte, p. 151, § 55].

creador ni siquiera puede llegar a la cuestión de si su «vivencia» que conduce a la obra es coincidente o necesaria: es la condición trascendental de la posibilidad de la obra —y por lo tanto, del sujeto estético, del creador mismo—). Aparte de las preguntas sobre en qué consiste esta productividad en esta dependencia y cómo es concebible sin una naturaleza figurativa-creadora, surge la dificultad de que todo lo que da dirección se coloca en el objeto, en la materia. El material se convierte así en creador *(Leiter)* y corrector del proceso creativo, porque, dice Vischer, si no se procede de esta manera, siempre se retendrá el sujeto que está buscando, colocando intencionadamente alguna idea en algún objeto, y no hay razón para que no coloque la idea de libertad en la forma de un *Thiers,** la idea del estado en el cuerpo de una piedra, etcétera».[64] Pero sabemos que esta corrección en sí misma requiere corrección: la belleza natural todavía esta nublada, dispersa y confusa, y en ella todavía es necesario el trabajo de aglomeración y concentración. Este trabajo tiene lugar naturalmente en la dirección de su intención inmanente, en la dirección del género que se ha hecho manifiesto en detalle; es un logro «que continúa la *contracción* ya existente, pero imperfecta, en el objeto natural hermoso y lo completa de tal manera que, en toda su forma, que es la vinculación individual de la idea, se complementa con un recuento velado a partir de las imágenes de género flotantes, que interrumpe esta vinculación, fluye hacia fuera por debajo de ellos por medio de un recuento velado, y por lo tanto el mismo emerge en plena pureza».[65] (Esta coincidencia de idea y género en la belleza, que se ha convertido en una forma, es inevitable para todo idealismo concreto; no solo por las diversas estéticas de esta dirección se pueden enumerar innumerables ejemplos, sino que también la visión del arte de Goethe está determinada esencialmente por ella; me refiero, simplemente, al ensayo profundamente sentido «Myrons Kuh».** Vischer extrae, así, to-

64 [*Ib.,* II parte, p. 339, § 393].
65 [*Ib.,* p. 347, § 396].

das las consecuencias metodológicas de un problema que, como tal, no proviene de sí mismo). Para poder realizar este trabajo, el sujeto creativo debe ser asignable a las creaciones de la naturaleza, que son ideales para el género: la imaginación *(Phantasie)* se diferencia en «*escénico*, *animal*, *humano* y *generalmente humano* o *imaginación histórica*. También estos tipos se ramifican en una rica serie de subtipos, que son los círculos más cercanos de estos reinos juntos».[66] Así, la belleza de la naturaleza aparece como el verdadero principio creador del arte, en el sentido de que se da cuenta de lo que en sí misma fue incapaz de realizar en su manifestación indirecta, en el camino a través del sujeto en cuya imaginación maduran sus tendencias hacia la productividad. Pero esto tampoco agota su papel: la continuación conglomerante de la belleza de la naturaleza en la imaginación aparece como su «culpa»: la objetividad de la belleza natural ha sido abolida, pero ahora es necesario ir más allá de la mera subjetividad de la imaginación para lograr la objetividad del arte que finalmente se ha cumplido. Aquí, la imaginación, por así decir, vuelve a la belleza de la naturaleza y, sin este retorno, no es capaz de recorrer su camino hacia la objetividad, hacia la obra de arte. Solo entonces la belleza de la naturaleza ha cumplido su propósito: «existe junto a la imaginación tanto como es su correctivo».[67] Es solo a través de esta interacción que ambos pueden erradicar las perturbadoras coincidencias asociadas a ellos y hacer que la imaginación florezca en la realidad «en una imagen ilusoria ideal».[68]

El detalle de este análisis solo puede justificarse por el hecho de que, aquí, el punto de fracaso de la idea concreta de la belleza como forma de apariencia del espíritu unificado se hace palpable para la justificación de la estética. La imposibilidad de llegar a la forma de arte autóctono es evidente en todo este ingenioso y artísticamente concebido andar dialéctico, ya

66 [*Ib.*, p. 373, § 403].
67 [*Ib.*, III parte, 1851, p. 84, § 513].
68 [*Ib.*].

que todos los momentos asociados a la belleza natural como fuerza motriz tienen en común con su contenido y estructura —la idea de género intuitiva y adecuadamente captada en detalle—. La estética del idealismo concreto es, por tanto, incapaz de derivar y justificar la objetividad específicamente estética; sigue siendo meramente lo que sus oponentes siempre la han acusado: «estética del contenido». Con esta afirmación, sin embargo, los principales representantes de esta dirección, la «Forma estética» de Herbart-Zimmermann,* no tienen razón, ya que, al ver la estética en una «forma» separada de cada «contenido», ellos también teorizan la estética solo de una manera abstracta y llegan a un platonismo sin metafísica o con una trascendencia debilitada y no intensiva, sin embargo abstracta, por lo que son tan incapaces de alcanzar una justificación de la objetividad estética como Hegel o Vischer con su intención de llenar el contenido concreto. Cuando Herbart dice: «el material y su propio interés suelen servir como medio de conexión (como si fuera un armazón) para una belleza muy diversa que le está unida. La unidad de una obra de arte rara vez es una unidad estética [...]»,[69] se hace evidente que una crítica que procede de este punto de vista no puede ni siquiera entender el idealismo concreto, y mucho menos encontrarlo y superarlo.

La razón de la incapacidad del idealismo concreto para realizar la puesta [en escena] del objeto estético reside en la permeación de su tipo de puesta [en escena] original y general, dirigida a todo el cosmos de lo reconocible, con elementos estéticos de forma, que, por supuesto, como se ha demostrado, se mezclan irresolublemente en cada etapa con los teóricos. A través de esta naturaleza estética de toda objetividad filosóficamente relevante, solo la belleza de la naturaleza y del arte puede ser llevada a la homogeneidad y a la comparabilidad de la sobreabundancia que se busca aquí; por esta misma

69 [*Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie,* Hamburgo / Leipzig, Voss, 1983, p. 164, § 110].

razón, sin embargo, es imposible, si la puesta [en escena] estética real esta dentro del estigma sistemático de la progresión dialéctica, llevar a cabo realmente esta puesta [en escena] (ya que ya se ha llevado a cabo) en el lugar sistemáticamente necesario. El problema estético de la materia y, por tanto, de toda la belleza de la naturaleza (ya que se puede clasificar en el sistema del idealismo concreto, sin abolirlo completamente, solo por la versión de Vischer) radica en si su indudable nivel de formación premeditado permite también ser una ley antes de la actividad artística e —ideal— independiente de ella. Por supuesto, no es el lugar adecuado para tratar la estructura estética formal del material en detalle, solo hay que enfatizar un poco para anticiparse a lo que se hará más adelante: la esencia del material reside en su posibilidad de ser configurado artísticamente; es decir, el material es una deformación de los elementos vivenciales, de los «contenidos» que se han convertido en una vivencia, con el fin de que el proceso de formación se pueda llevar a cabo sobre ellos. Su característica más llamativa es, por tanto, una formalidad cuya intención es la pura manejabilidad, la pasividad total, la mera preocupación por el tratamiento técnico que se le da. La estructura de las materias, la relación de sus componentes entre sí, se basa en la asignación de las posibilidades técnicas de conformación de la forma específica, es decir, en un sentido estrictamente estético, a las cualidades de efecto en las que se basa el proceso creativo concreto e individual en el que la materia se convierte en materia. Por lo tanto, es una expresión inauténtica y engañosa hablar de diferentes artistas que han trabajado «el mismo» material; porque la materia estética de un mito antiguo, por ejemplo, que se ha convertido en la materia de las tragedias griegas y modernas, no reside en el mero acontecimiento, en la riqueza de acontecimientos, personajes y relaciones que puede contener en sí mismo, sino en su selección y la disposición de estos componentes con respecto al drama que se va a crear, de modo que, para dar un ejemplo lo más drástico posible, la venganza de la muerte de Agamenón también es completamente diferente en materia, dependiendo de si se piensa en Electra o

en Orestes como el héroe de la tragedia. Frente a esta interpretación del concepto de materia, la opinión expresada a menudo por los artistas, especialmente en los debates técnicos, parece hablar de la idoneidad o no de determinados materiales para determinadas formas. En gran parte de estas discusiones, sin embargo, resulta evidente que el material en discusión no es en absoluto material en el sentido estético; por ejemplo, en las explicaciones de Goethe sobre los materiales de la pintura en relación con este problema, donde —ya que él anticipó el principio realmente artístico de la formación de la pintura, la visibilidad pura e inmediata en la teoría del color ya de por sí natural— se tratan temas puramente literarios, que, en la forma en que Goethe los presenta, no tienen nada que ver con el material de los cuadros, en los que es evidente que, si diferentes artistas «los mismos» trabajaran sobre sus materiales, no tendrían nada en común entre sí en el sentido estético. Más plausible parece ser este giro del problema de la materia de la poesía, en la forma en que fue tratada ocasionalmente por Goethe y Schiller, por Corneille y Alfieri,* por Hebbel y Paul Ernst. Sin embargo, una mirada más de cerca revela que el problema de la materia no solo fue planteado por una cierta forma, sino también por una cierta intención artística; que todos los aspectos de la evaluación de la idoneidad o no idoneidad, por ejemplo, mayor o menor concentrabilidad, abundancia o falta de abundancia, etcétera, solo pueden entenderse a partir de una determinada visión de la forma, y que no puede encontrarse ningún principio general de tal evaluación —hasta cierto punto, la materia es un objeto ya concebido tal como está formado—. Paul Ernst, por ejemplo, analizó el material de los *Nibelungos* y su tratamiento por parte de Hebbel con gran sutileza e ingenio para llegar al resultado de que tuvo que fracasar en la tragedia de «la muerte de Sigfrido», porque el destino entrelazado en torno a la materia con otro destino no podía concentrarse en una trágica concentración fatídica, que solo en «la venganza de Kriemhild» hay una verdadera tragedia, que Hebbel también diseñó maravillosamente —hasta que unos años después encontró la base de su tragedia

más lograda en este mismo material—. Es cierto, solo como resultado de la transformación de todos los caracteres y, por lo tanto, de la transformación de todas las relaciones esenciales entre ellos, de modo que casi solo quedan los nombres y los eventos individuales bastante toscos de lo «material», algo que solo se puede llamar con un embrutecimiento extremo de los hechos «materiales»; lo que estéticamente sirvió como material para su drama está completamente fuera de su propia discusión sobre el material del tema de *Nibelungos:* surgió en el proceso creativo de su *Brunhild.*

En la secuencia trascendental de las sucesiones estéticas de formación, en el a priori de la «historia», por así decir, de la emergencia de la objetividad estética, la materia se encuentra así después de la reducción homogénea (y la descomposición de la realidad dada realizada en ella), después de la transformación del «Hombre entero» de la realidad de vivencial en el hombre «enteramente» de la estética, y antes del comienzo de la actividad artística en sentido estricto, antes del comienzo del trabajo técnico. La naturaleza representativa de la materia —una forma que existe en pura potencialidad— solo puede ser interpretada de manera significativa a través de esta clasificación en el proceso creativo; solo así se puede comprender que el material tenga una estructura objetual independiente de las otras posibilidades (teóricas, éticas, etcétera) de configuración de sus «contenidos» y que pueda separarse fácilmente de ellas, es decir, que, en el sentido de Wiesse-Vischer, se relacione aleatoriamente con la existencia *(Dasein)* «natural» y la esencia de estos «contenidos», pero que esta objetividad no sea capaz de realizarse a sí misma por sí misma y de constituirse como independiente, sino que se cumpla inmanentemente *(immanent),* una nueva formación que requiere de una actividad técnico-artística que transforme su potencialidad pura en actualidad. La forma del material es, por lo tanto, un ser ideal que flota libremente, una salida del simple nivel de ser del cual se toman sus «contenidos», y un nivel estético de validez aún-no-alcanzado donde estos «contenidos» son dirigidos por la actividad técnico-artística; por lo tanto, esta forma

potencial que flota libremente solo puede entenderse como una intención de ser formada, solo en el marco del proceso creativo. La posibilidad de juzgar mal esta estructura se debe probablemente al hecho de que la transformación de la vivencia en componentes de la materia tiene lugar muy a menudo de tal manera en el proceso creativo artístico real que su objetividad empírico-«natural» permanece aparentemente intacta, que esta transformación solo tiene lugar en el «alma» del artista; entonces parece posible atribuir el carácter material al objeto empírico (o a su «idea») mismo, separar la materia del proceso de la actividad artística y ver en ella el resultado de un efecto de formas «estéticas», pero preartísticas. Esta independencia de la materia, sin embargo, debe anular su naturaleza estética, pues la forma flotante libre de la materia se funde en nada con el acto de su remoción del proceso creativo, y en lugar de su forma real debe sustituirse por otra forma de objeto —teórica o semiteórica—, que puede ser reconvertida en estética mediante la «imaginación» artística que la enciende. Los múltiples y detallados análisis, a menudo brillantes y precisos, de las cuestiones técnico-artísticas, que podemos encontrar en el idealismo concreto, no deben engañarnos sobre el problema que aquí se muestra, que no ha sido tocado por él. Pues todos estos análisis se realizan sobre obras de arte ya formadas y su corrección y profundidad no tienen nada que ver con la cuestión de si la objetividad estética de la obra a la que se refieren deriva filosóficamente o no. Sí, puede ser visto como un signo de idealismo concreto que siempre se adhiere a ambos extremos, en su plenitud concreta: por un lado, a la unidad concreta del espíritu en la vida global del universo y, por otro lado, a los detalles también concretos de las obras concretas, pero la cuestión de la conexión filosófica entre las dos deja de lado o debe fracasar a causa de ello. Sin embargo, la autonomía de la estética como campo de valor independiente solo es concebible sin contradicciones si su configuración en completa autonomía se encuentra en relación con un no-formado «Material» *(Material)* (cuya esencia solo puede ser abordada como lo no-estético, ya que en una justificación trascendental

de la esfera teórica todo es «irracional», es decir, que todavía no se entiende por las categorías del Logos, como una mera tarea de forma): y todo lo que prospera en la objetividad estética solo puede hacerlo en y a través de las formas constitutivas de la estética, en y a través de las categorías de la obra. La aparente independencia de las estructuras de formación previa a la obra solo puede ser comprendida mediante su referencia a la obra: la suma de la vivencia, que se ha convertido en la forma flotante de ser material, puede «adherirse» a objetos «reales» o «imaginarios», es siempre un ordenamiento de los elementos de la vivencia en relación con las cualidades de efecto de una determinada forma de arte; que en muchos casos el proceso de formación se detiene aquí, que las personas «artísticamente» inclinadas (sin ser artistas) tienen vivencias que tienen una forma similar a esta estructura, no es relevante para la estética, por lo que el lugar trascendental de la comprensibilidad del nivel de formación individual es importante.

4

Este problema, que solo aparece a primera vista como una cuestión de detalle cuya solución, como vimos, decide sobre la posibilidad de una puesta [en escena] estética independiente y, por lo tanto, sobre el destino de la estética como área de valor autónoma, muestra claramente que las contradicciones irreconciliables que surgen aquí no se originan a partir de enfoques fallidos de pensadores individuales, sino que están íntimamente conectadas con la esencia más íntima de este tipo de sistemas. En términos generales, la pregunta puede formularse de esta manera: la cuestión trascendental exige que todo valor que se considere un valor se establezca como algo último e inconcebible. El sistema de valores reside en una dimensión completamente diferente de la lógica de los valores individuales y trata de las relaciones a priori y formales entre los valores y aquellos cuya independencia entre sí no afecta, que, por el contrario, percibe como complementarios (u hostiles entre sí, etcétera) entre sí en esta clara ausencia de contacto. Kant no solo ha hecho de este aislamiento de las esferas de valores en-

tre sí el punto de partida para su justificación concreta, sino que también ha rechazado explícitamente cualquier intento de reducir las «facultades» a lo último en lo que se basan, a menudo —aunque no exactamente feliz— entre sí o de reducirlas a una sola. «Podemos —dice en la recientemente publicada *Primera introducción a la Crítica del juicio*— encontrar todas las facultades de la estructura humana sin excepción en estas tres: la *facultad del conocimiento* [*Erkenntnisvermögen*], el *sentimiento de placer y disgusto* [*Gefühl der Lust und Unlust*] y la *facultad del deseo* [*Begehrungsvermögen*]. Los filósofos, que, por cierto, merecen todos los elogios por la minuciosidad de su manera de pensar, han tratado de declarar que estas diferencias son solo aparentes y de llevar todas las habilidades a la mera facultad de conocimiento. Es muy fácil demostrar [...] que este intento, de otra manera emprendido en el verdadero espíritu filosófico, de llevar la unidad a esta diversidad de facultades es en vano».[70] Incluso el joven Fichte se opuso a esta absolutización de los fundamentos de las áreas de valor, en su versión mucho menos apodíctica de la que contiene la *Introducción a la Crítica del juicio,* y quería (ya en 1790/I) progresar hacia una exposición verdaderamente unificada de los últimos principios de la conciencia que suprimen este pluralismo. Y Hegel, en su relato histórico de la filosofía kantiana, se burla de la «bolsa del alma» en la que se busca «qué facultades hay todavía en ella; y así, casualmente, la razón también se encuentra arriba. Sería igual de bueno que tampoco se encontrara ninguno [...]».[71] Incluso en su primer ensayo sobre «fe y conocimiento» se opone rotundamente a la distinción kantiana entre ideas racionales e ideas estéticas (una distinción cuyo significado fundamental para la justificación filosófica trascendental de la estética aún tenemos que tratar en detalle):

---

70 [*Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft. Werke,* vol. 5, pp. 187-188].

71 [*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Werke,* Berlín, 1844, vol. XV, p. 518].

«como si la idea estética en la idea de razón no tuviera su exposición, la idea de razón en belleza, lo que Kant llama demostración, es decir, la representación del concepto en la intuición».[72] Cómo se ha convertido en el programa de toda la filosofía idealista postkantiana, su principio básico común a pesar de todas las diferencias en la ejecución, es demasiado conocido como para requerir más que una referencia a él. Más importante para nuestro problema es la determinación de la consecuencia a menudo pasada por alto de este estado de cosas, a saber, que la unificación de la última base de cada puesta [en escena], completada por los grandes sucesores de Kant, hace imposible una puesta [en escena] en el sentido estrictamente trascendental. El contraste se basa esencialmente en el hecho de que las «facultades» asumidas en la filosofía crítica para ser derivables entre sí son solo hitos por el hecho de que, en las diferentes esferas cualitativamente diferentes, y por lo tanto no transmisibles entre sí, se llevaron a cabo puestas [en escena] de objetos, que así la objetividad trascendental de una esfera es la función pura de las formas constitutivas en ella. Por otro lado, la unificación de la conciencia filosóficamente-relevante tiene la consecuencia necesaria de que lo que se genera por ella, aquello en lo que el espíritu que todo lo pone, se reconoce a sí misma, es decir, el espíritu mismo es algo uniforme en esencia y cada diferencia solo tiene el significado de una etapa o un momento en el proceso de llegar a uno mismo del espíritu. Goethe también puso el énfasis, en una conversación con Riemer,* en esto: «No debemos hablar de las cosas en sí, sino de la que está en sí. Las cosas son solo de acuerdo con la visión humana, que establece una diversidad y una multiplicidad. Es todo uno solo; pero para hablar de este en sí mismo, ¿quién puede?».[73] La respuesta clara y lógica de Hegel a esta pregunta sería que el sistema, como el espíritu, viene a sí mis-

72 [*Glauben und Wissen. Werke,* Berlín, 1832, vol. I, p. 40].

73 [*Goethes Gespräche. Gespräch mit Riemer,* 1807. August 2. ed. de F. F. von Biedermann, Leipzig, Biedermann, 1909, vol. I, p. 506].

mo en su totalidad concreta y desplegada. Esta unidad sustancial del sistema crea una relación homogénea y jerárquica entre sus componentes. Cada uno está en su lugar lleno de esencia y constitutivo, porque es manifestación del espíritu en un punto necesario de paso de su proceso, pero cada uno es solo lleno de esencia y constitutivo en esta relación y sería, considerado en sí mismo, sacado de este contexto, abstracto y vacío. Así, como ya se señaló al principio de estas discusiones, aparece aquí un concepto de forma completamente diferente del kantiano: el concepto de forma como manifestación del ser: «así que no se puede preguntar *cómo se añade la forma al ser,* porque es solo la apariencia de la misma en sí misma, el reflejo que es inherente a ella».[74] La homogeneidad fundamental de todas las estructuras objetuales que ocurren en el sistema como resultado de la uniformidad del espíritu tiene como prerrequisito necesario la combinación de elementos estéticos y teóricos en su construcción, lo cual fue destacado desde el principio; ya se ha demostrado que tanto la realización concreta de los momentos individuales como la transición de uno a otro solo puede lograrse mediante este entretejido dinámico de formas teóricas y estéticas; solo su alternancia es capaz de equilibrar la tensión entre el carácter totalitario de los momentos individuales y su unificación completa en la idea absolutamente uniforme del todo y de mantener un equilibrio dinámico entre ellos. Los dos pilares estructurales principales del sistema de Kant, el dualismo de forma y «contenido» y el pluralismo de las áreas de valores, están aquí necesariamente —ya que pertenecen inseparablemente el uno al otro y son solo aspectos diferentes de un tipo de sistematización— superados de un solo golpe. Esto reemplaza a las preguntas kantianas de la esfera «¿cómo es […] posible?». El problema del desarrollo del espíritu desde sus momentos, la construcción del mundo concreto del ser como una manifestación jerárquica-

74 [*Wissenschft der Logik,* vol. IV, p. 78. Véase la ed. de Lasson, II parte, p. 69].

mente estructurada del espíritu, la a priori e intemporal «historia» de su compromiso. «Non critice sed historice est philosophandum»[75*] es una de las tesis de Jena de Friedrich Schlegel, en cuyo borrador juvenil de filosofía se expresa una mentalidad muy cercana al idealismo concreto.

En lugar de demostrar una estructura categórica específica y cuantitativamente peculiar como consecuencia trascendental de la autonomía del área de valores, debe demostrarse aquí que el momento en cuestión, tanto en términos de su peculiaridad concreta y cualitativa como de su significado para el sistema, parece superar el momento anterior precisamente allí y debe ser levantado desde el momento que sigue cuando se le ordena hacerlo por el despliegue dialéctico del espíritu. La reflexión trascendental kantiana sobre las condiciones de la posibilidad de una cierta objetividad se sustituye, así, por la coincidencia del cumplimiento concreto de la manifestación respectiva del espíritu con su papel necesario como originadora y pasajera en su autodesarrollo dialéctico. Que tanto en la *Fenomenología* como en el propio sistema, las categorías históricas y a priori del orden dialéctico-jerárquico están entrelazadas, que no tenemos que investigar ahora, sobre todo porque ya se ha señalado al menos uno de los motivos sistemáticos de su entrelazamiento. Para nosotros es importante examinar si esta serie de etapas homogéneas, desarrolladas entre sí, en una relación comparable entre sí en las realizaciones más o menos relativas del espíritu, permite una versión inequívoca de la estética o no. El primer y más decisivo problema en el sentido del sistema hegeliano es el lugar asignado a la belleza, y con ella, al arte en el curso de la auto-realización del espíritu; más precisamente: el señalar el momento cuya contradicción interior dialéctica con su anulación y, por lo tanto, con su posterior movimiento, conduce necesariamente a la idea de belleza. Aquí, las diferentes operaciones de trans-

75 [Véase Caroline, *Briefe aus der Frühromantik,* ed. de E. Schmidt, Leipzig, 1913, vol. II, p. 585].

formación del sistema muestran las más diversas soluciones. En la *Estética* misma, la belleza se sitúa primero en la naturaleza, pero como una belleza abstracta, imperfecta, que no se basa en la cosa, sino solo en ella «para nosotros», y de su inadecuación interior emerge la forma real de la idea, la del arte. Aparte de las antinomias que acaban de ser demostradas para cada derivación del arte de la belleza natural, aquí, si esta fuera la opinión real de Hegel, la dificultad sistemática surgiría de que el arte, de alguna manera, tendría que ser vinculado a la filosofía natural; una dificultad de la que Vischer, que la ha visto claramente, intenta escapar, de tal manera que describe como belleza natural una cierta etapa de la idea estética, que por lo tanto abarca no solo la belleza de la naturaleza en el verdadero sentido, sino también la de la vida social-histórica. Para Hegel mismo, este camino no habría sido del todo viable, ya que presupone demasiada independencia de la idea estética; de hecho, Vischer, en su polémica contra el concepto de belleza natural de Hegel, lo acusa de confundir la idea de belleza con la idea misma. La acusación es injusta en la medida en que todo el sistema hegeliano está construido sobre la unidad interior y esencial de la idea, de modo que, en consecuencia, solo puede permitir la realización de la idea como belleza, pero no su propia e independiente idea de belleza. Sin embargo, aquí está el origen de la fluctuación en la *Estética* de Hegel a la que ya se ha hecho referencia, a saber, que la base fundamental de la estética, como filosofía del arte, se diseñó así con la exclusión de la belleza natural del ámbito de la estética, pero en la aplicación real no se pudo prescindir de la belleza natural. La imposibilidad de realizar la eliminación total de la belleza natural de la estética exigida por el desarrollo sistémico radica en la profunda relación entre el concepto de belleza y el concepto de lo orgánico. Ya con Schelling, las potencias de la materia y la luz culminan en la indiferencia del organismo en el espacio real, bastante paralelo al universo ideal, donde el arte significa una indiferencia correspondiente del conocimiento y la acción. El mismo paralelismo debe aparecer en la obra de Hegel, para quien lo orgánico se ha convertido en un

concepto de valor aún más preciso, en un dinámico giro histórico, de modo que no solo la idea general del arte se paralelice con la del organismo, sino que también se repite el camino desde lo inerte al organismo y más allá del organismo hacia el espíritu no meramente orgánico, tanto en la filosofía del arte en sí como en su preludio, en la doctrina de la belleza natural. Para Hegel, el arte en el sentido canónico es solo arte clásico. «Porque la forma del arte clásico ha alcanzado lo más alto que la sensibilización del arte puede alcanzar, y si hay algo deficiente en él, es solo el arte mismo, y las limitaciones de la esfera del arte».[76] Para Hegel, el clasicismo es, sin embargo, según el contenido, el humano real y genuino, la idea de la humanidad, según la forma, la morada pura y perfecta de la idea en su apariencia sensible: lo que está delante es una apariencia de la idea que aún no ha sido penetrada, lo que sigue, una desintegración de la apariencia, porque la idea se convierte en formas más sustanciales y esencialmente apropiadas de revelación. Es fácil ver que la representación hegeliana de la belleza de la naturaleza toma un curso muy similar a este esquema, solo que, en esta etapa, yendo más allá de la autoperfección relativa de lo orgánico, revela su deficiencia abstracta y, por lo tanto, la de toda la belleza de la naturaleza, y hace que la transición al arte parezca necesaria. Esta transición, sin embargo, solo es obligatoria y convincente cuando en la naturaleza, hasta el organismo y más allá, la idea de la belleza luchó realmente por su realización en la Prosa del mundo, es decir, cuando la belleza y la filosofía natural se conectan entre sí, cuyas antinomias fueron discutidas por Weisse y Vischer. Si este no es el caso, entonces el punto de vista elegido por Hegel en la introducción es el más lógico: para equiparar la estética con la filosofía del arte; pero entonces el concepto de belleza ni siquiera debe ser aplicado abstracta y reflexivamente a la naturaleza, por no hablar de que la idea de belleza puede surgir de la deficiencia de la belleza natural —inexistente—.

---

76 [*Vorlesungen über die Ästhetik. Werke,* vol. X, secc. 1, p. 100. Aufbau-Ausgabe, pp. 115-116].

En la *Enciclopedia,* Hegel toma otro punto de partida para la fijación metódica del arte: es la primera etapa del Espíritu Absoluto, el Espíritu Absoluto en la etapa de la inmediatez, de la intuición, que está llamado a fundirse en la imaginación y luego en el concepto, la religión y luego la filosofía. Pero ¿cómo se puede hacer dialécticamente comprensible esta transición del grado más perfecto del espíritu objetivo, de la eticidad *(Sittlichkeit)* concreta al arte? Sobre este punto, la propia representación de Hegel nos deja completamente en la estacada *(Stich).* Aquí aparece el arte, como Hegel lo acusó en relación con el Absoluto en la *Fenomenología* de Schelling, como un disparo *(geschossen)* al instante *(Pistole).* Aquí, la autodisolución y la sobreindicación del espíritu objetivo no muestra un solo síntoma que pueda servir de transición dialéctica al arte. Y aunque como complemento hermenéutico se sacaría la conclusión de la *Filosofía del derecho,* donde el momento impulsor y, con ello, la transición al Espíritu Absoluto es historia, parece igualmente imposible encontrar en ella una transición convincente hacia el arte, a menos que en una autodescomposición irónica de la historia desde la realidad actuante hasta la apariencia más nula y vacía, que luego se condensaría en la apariencia sustancial del arte —una posibilidad que quizás estaba abierta a una teoría extremadamente romántica de absoluta ironía, pero nunca a Hegel—.

Pero además de estos dos hay un tercer origen dialéctico del arte en el sistema hegeliano: su ascensión desde la religión y, por lo tanto, vinculan estrechamente su reaparición en la religión. Así, el arte ya ha sido sistemáticamente clasificado en la *Fenomenología,* y las representaciones posteriores, sobre todo la *Estética* misma, pero también la *Filosofía de la religión* y la *Filosofía de la historia* siguen esencialmente sus huellas. Esta clasificación en el sistema parece ser la más lógica y menos expuesta a la aporía de las otras. Sobre todo, la derivación entera se mueve sobre el nivel homogéneo ya alcanzado del Espíritu Absoluto, debe dejar surgir como el mismo a partir del mismo, más precisamente expresado: solo los aspectos de la determinación de la forma tienen que ser pospuestos para

poder llegar de la religión al arte y de este a aquella. (Por supuesto, la transición del Espíritu Objetivo a lo absoluto sigue sin resolverse, pero aparte del hecho de que es más fácil pensar en una trascendencia de la eticidad *[SIittlichkeit]* a la religión que al arte, este problema puede permanecer sin discutirse aquí, donde solo tenemos que tratar el lugar del arte en el sistema). Porque el Absoluto es por excelencia uniforme como el «Absolutamente-Absoluto», como «el Absoluto *devuelto en su propia forma,* o cuya forma es igual a su contenido»;[77] pero también es una «identidad cuyos momentos cada uno en sí mismo es la *totalidad,* y por lo tanto como indiferente a la forma, el *contenido* completo del todo».[78] La tarea concreta del arte parece, pues, idéntica en esencia a la de la religión: «Ya hemos visto que el arte tiene sobre todo que hacer de lo divino el centro de sus representaciones»,[79] y en esta relación esencial también la religión y la filosofía están de acuerdo, porque en eso «la imaginación se disuelve en la forma de pensar» es «esa determinación *de la forma* […] la que añade el conocimiento filosófico a la verdad […]; además, la religión es precisamente el verdadero contenido solo en la forma de la imaginación y la filosofía no debe dar primero la verdad sustancial, ni la humanidad ha tenido que esperar a que la filosofía reciba la conciencia de la verdad».[80] Por lo tanto, al sistema solo se le da la tarea de mostrar la forma de determinación del absoluto, lo que lo hace aparecer en forma de belleza. Sabemos que esta forma es la inmediatez de la intuición o —vista desde el punto de vista del objeto— la morada completa y total de la idea en la apariencia. Pero también sabemos que esta disposición no se aplica al conjunto de las formas de objetivación del Espíritu

77 [*Wissenschaft der Logik. Werke,* vol. IV, p. 183. Ed. de Lasson, II parte, pp. 160-161].

78 [*Ib.,* p. 180. *Loc. cit.,* p. 158].

79 [*Vorlesungen über die Ästhetik. Werke,* vol. X, secc. I, p. 220. Aufbau-Ausgabe, p. 199].

80 [*Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Werke,* vol. XI, Berlín, 1840, p. 150].

Absoluto tratadas en la *Estética,* sino solo a la mitad de las épocas de la filosofía histórica del arte allí representadas: en la época clásica, en el arte simbólico, la idea no ha penetrado todavía en el fenómeno; en el arte romántico ya ha ido más allá de esta forma de realización, de modo que la cáscara cada vez más vacía de la figura amenaza con desintegrarse para ser completamente descartada en la última, cuarta, época que la *Estética* hegeliana no hace más que sugerir, pero que posee una necesidad profunda y sistemática de ella. «El arte en sus comienzos todavía deja cosas misteriosas, un antepasado misterioso y un anhelo, porque sus formaciones aún no han expuesto plenamente su contenido para la intuición pictórica. Sin embargo, si el contenido perfecto ha surgido completamente en las formas artísticas, el espíritu previsor regresa de esta objetividad a su ser interior y la aleja de sí mismo. Tal tiempo es nuestro».[81] Puesto que el motor del movimiento posterior es la cada vez más sustancial del espíritu, el hallazgo del verdadero sujeto en el objeto percibido, la suspensión de cualquier trascendencia abstracta, se hace comprensible que el arte sea su lugar dialéctico entre los dos grandes tipos de religión, el todavía trascendente y el ya sumergido en el sujeto, como el estadio *(Stadium)* donde lo absoluto ya se ha convertido en sujeto, recibe, sin embargo, por así decir, solo sujeto en sí mismo, solo subjetividad expuesta y, en esta declaración de aislamiento, convirtiéndose en abstracto y coincidente, humanidad sin verdadera interioridad conocedora. «Puede haber tanto entusiasmo por la belleza y el arte como uno quiera, este *entusiasmo* es y sigue siendo lo subjetivo, que no está también en el objeto de su intuición, en los dioses»,[82] dice en la *Estética* y de manera muy similar y complementaria en la *Filosofía de la religión:* «La obra de arte como desconocedora de sí misma

81 [*Vorlesungen über die Ästhetik. Werke,* vol. X, secc. I, p. 132. Véase Aufbau-Ausgabe, p. 139].

82 [*Ib.,* vol. X, secc. II, p. 103. Véase *loc. cit.,* pp. 483-484].

es en sí misma incompleta…».[83] Esta fragilidad* metafísica del arte lo integra en el sistema y hace comprensible su papel como vínculo entre dos formas de religión. En el proceso que tiene lugar aquí, se trata de desarrollar el espíritu que se ha alienado en la naturaleza desde su alienación, de encontrar su hogar en la forma que es la única apropiada para él: en lo humano. El arte, el arte clásico, da la primera forma, exteriormente más perfecta, de este regreso a casa, pero solo puede lograrse verdaderamente en la verdadera santificación del antropomorfismo, en la Encarnación del Logos-Cristo. La necesidad especulativa del arte se demuestra, así, en el hecho de que logra la superación de la naturaleza, la elevación por encima de ella; en la forma de arte simbólico, es solo de una manera adecuada que lo que había sido tan ampliamente atribuido a la belleza natural y retirado de ella vuelve a ser objetivado: la lucha inútil «por la verdadera unidad de lo espiritual y lo natural», de modo que el objeto «a través de cuya supresión en el arte clásico el espíritu adquiere su independencia […] no es la naturaleza como tal, sino una naturaleza ya atravesada por los significados del espíritu, la forma simbólica de arte».[84]

La derivación dialéctico-sistemática del arte parece estar completa: su surgimiento y su resurrección surgen como momentos necesarios para que el espíritu llegue a sí mismo, ellos mismos como una manifestación digna de ella, una forma que tiene aquí el único poder constitutivo esencial de ser la forma de determinación del Absoluto en uno de sus niveles y por lo tanto del Absoluto en una cierta (y por lo tanto, limitada y por abolir) totalidad. Pero ¿no es esto al mismo tiempo la abolición de cada una de sus independencias? ¿No está completamente absorta en la filosofía de la religión? Incluso Rosenkranz ha visto claramente esta dificultad: «Si comparamos la Filosofía de la religión de Hegel, obviamente encontramos en ella

83 [*Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Werke,* vol. XI, p. 136].

84 [*Vorlesungen über die Ästhetik. Werke,* vol. X, secc. II, pp. 24-25. Véase Aufbau-Ausgabe, p. 432].

repeticiones de la *Estética.* La religión de la belleza emerge en ella como un momento especial muy similar a la estética que representa en la descripción del ideal clásico del arte. ¿Esta repetición ahora se origina de la arbitrariedad y descuido de Hegel, o hay una razón interna que lo explica?[85] Hay que ir mucho más lejos que Rosenkranz en el paralelismo para comprender plenamente su necesidad sistemática. Porque no solo la «religión de la belleza» corresponde exactamente al ideal clásico del arte, sino también la representación de la griega en la «filosofía de la historia» se construye como la «obra de arte subjetiva, objetiva y política» sobre las categorías de la estética. Y si uno toma el concepto de Hegel de la estética estricta y seriamente, es, como se ha demostrado, solo aplicable a lo clásico. El análisis de la forma de arte simbólico corresponde en lo esencial a la «religión de los misterios» con algunas asignaciones más episódicas a la «religión de la sublimidad», y que el Romanticismo no es otra cosa que la contemplación del cristianismo en la medida en que su contenido ha asumido una forma de arte —necesariamente trascendente, ya no puramente estética— no es menos evidente. Aquí también se puede aclarar la cuarta época, que expresa la disolución perfecta del arte, cuyo contenido «no en sí mismo y artísticamente determinado, pero que abandona la determinación del contenido y la forma de la invención arbitraria»[86] se puede aclarar: en ella, el espíritu se ha alcanzado a sí mismo como concepto, y al superar también la forma de la representación, en su forma perfectamente sustancial, la mera inmediatez e intuición del arte ya no puede tener nada que ver con ella. De modo que, en los diseños que esencialmente pertenecen a esta época, en primer lugar, en la comedia «la presencia y realidad de lo absoluto ya no surge en la unificación positiva con los caracteres

85 [*Erläuterungen zur Hegel's Encyclopädie,* Heidelberg, Weiss, 1882, pp. 119-120].

86 [*Vorlesungen über die Ästhetik. Werke,* vol. X, secc. II, p. 235. Véase Aufbau-Ausgabe, p. 570].

y propósitos de la existencia real [*realen Daseins*]», «sino que […] se afirma solo en la forma negativa», «que todo lo que no corresponde a ella se anula […]».[87] La cuestión de si esta época no se llevó a cabo debido a la preferencia de Hegel por la forma tríadica —que habría sido disipada por su inserción—, o si, por otras razones, no quiso extraer sus consecuencias devastadoras para el arte, está por verse aquí, donde solo se trata de su lugar en el sistema. La interpretación de Rosenkranz de estas repeticiones que «el espíritu […] sobre cada uno de sus puntos de vista en la peculiaridad de estos es al mismo tiempo el espíritu total» y que, por lo tanto, sería imposible aislar «la representación de las ciencias especiales, en las que su concepto está aparte»[88] tan abstractamente como las ciencias naturales, por ejemplo, señala el problema esencialmente estructural del sistema; más inexplicable aún es su intuición de que si Hegel mismo hubiera concebido la doctrina del Espíritu Absoluto, que no mostraría «mezclas y repeticiones». La razón última de ello es que a priori no existen distinciones como el arte o la religión, sino determinaciones mutuamente excluyentes de objetos peculiares para el sistema hegeliano en su lógico pensamiento sobre la causalidad. Ellos tienen el contenido esencial en común, y en Hegel el contenido debe determinar la forma de apariencia en todas partes. Las diferencias de contenido aquí no pueden depender de nada más que del nivel que el espíritu acaba de alcanzar; cada nivel tiene una cualidad cierta, concisamente prominente de sustancialidad, objetividad, etcétera, y de acuerdo con la estructura de la forma. Pero puesto que cada etapa es el espíritu en su totalidad específica, uniforme y concreta, esta categoría de nivel (es decir, intuición, representación, concepto) para toda la totalidad del espíritu realizado en este nivel debe ser la única categoría de territorio constitutiva autorizada. Así que, si, por ejemplo, la «religión de la belleza» contiene lo mismo que el «arte clá-

87 [*Ib.,* secc. III. 1843, p. 580. Véase *loc. cit.,* p. 1105].
88 [*Erläuterungen zur Hegel's Encyclopädie,* p. 121].

sico», esto no es una falta de cuidado en la elaboración, porque incluso en el caso de que Hegel no hubiera repetido el material ilustrativo concreto, el principio de ambos sería el mismo, su contenido y su manifestación apropiada, y solo aspectos altamente secundarios de la selección, el respeto por la práctica científica empírica podría justificar una separación verdaderamente precisa, lo que seguiría siendo impracticable en todas las circunstancias por razones de la construcción sistemática interna. Por eso el sistema hegeliano no se ve afectado por los reproches que Croce, por ejemplo, plantea contra el hecho de que la transición de una esfera absoluta a otra, su abolición en la otra, especialmente para el arte, sería impensable; de hecho, el reproche solo puede hacerse desde un punto de vista que rechaza todo el sistema. La mediación dialéctica entre los niveles individuales «no es otra cosa que el mismo movimiento»,[89] solo puede tener lugar en el terreno homogéneo del espíritu unificado, no es otra cosa que la búsqueda de la única idea absoluta de la forma verdaderamente apropiada para ella y su asimilación y depósito de la relativamente apropiada en el curso de esta búsqueda. La belleza es una de estas formas de determinación relativamente-absolutas de la idea y por lo tanto se inserta sin contradicciones con el círculo de entrelazamiento y separación dialéctica. Por supuesto, una dificultad sigue sin resolverse, y las objeciones de Croce y otros se refieren esencialmente a ellas: ¿cómo se pueden unir estos niveles dialécticamente fundados con las objetividades empírico-históricas o con la idea trascendental-filosófica de las esferas (arte, religión, etcétera)? A través de esta necesaria y evidente inserción en el desarrollo del espíritu, ¿se reconoce su verdadera esencia? Después de todo lo que se ha dicho hasta ahora, esta pregunta debe ser respondida con firmeza y de forma negativa; la inconsistencia de Hegel, que sale a la luz en el proceso, es, sin embargo, completamente opues-

89 [*Phänomenologie der Geistes. Werke,* vol. II, p. 16. Ed. de Hoffmeister, 1952, p. 21].

ta a la que se le reprocha. Uno podría decir que Hegel no llegó a un final suficiente para superar la filosofía trascendental de reflexión abstracta. Porque para dejar fuera de discusión la posibilidad de una relación con lo empírico-histórico, el arte y la religión solo pueden ser pensados filosóficamente como algo uniforme si sus formas se derivan trascendentalmente, a priori y, para su campo, formas constitutivas de una objetividad específica. Tal derivación y justificación, sin embargo, excluye la esencia del método dialéctico, de modo que para su aplicación surge la coacción de incorporar estas formas, como significados históricamente objetivados, no procesados en el sistema, o con estos conceptos normativos, como meramente empíricos —despreocupados, qué figuras pueden corresponderles en la vida histórica para ver formas apropiadas y constitutivas del espíritu—. Es evidente que solo el segundo método puede corresponder al espíritu del sistema hegeliano, y si uno lo utiliza para interpretar la construcción dialéctica de los niveles, se superan todas las dificultades a las que está expuesto su pensamiento uniforme en conjunto. Tan imposible como superar la objetividad trascendental del arte a través de otra dialéctica, ya que el acto de puesta [en escena] trascendental significa una puesta [en escena] como absoluta e insuprimible, es tan evidente la transición del nivel de la belleza al de la conformación imaginativa del Espíritu Absoluto. La inconsistencia de Hegel, entonces, radica en el hecho de que prefiere insertar en su sistema formas que solo pueden contener un significado claro en la versión «crítica», aunque suprime su puesta [en escena] y, por lo tanto, su significado, aunque su concepto de forma excluye su validez. Por esta razón, el sustrato del desarrollo dialéctico no puede tener una uniformidad claramente determinada para subdisciplinas tales como la estética: por un lado es uniforme como base de toda objetivación de este nivel, como espíritu absoluto uniforme, y por otro lado también podría ser uniforme como la suma de los fenómenos empírico-históricos que las ciencias individuales tienden a mantener bajo el nombre «arte» (aunque este requisito no se cumple en el sistema actual); pero la primera disposición

está demasiado lejos para poder guiar un desarrollo riguroso, y la segunda, como empírica, no puede contribuir nada a la uniformidad filosófica. (La medida en que el concepto de espíritu permite una reinterpretación en el sentido moderno, por ejemplo, como epítome *(Inbegriff)* de la cultura, como «espíritu» en Dilthey, también para su versión hegeliana, y por lo tanto hace posible su aplicación a una totalidad meramente históricamente significativa, pero no trascendental-unificada, no puede ser examinada aquí. El principio de este problema tendrá que ser tratado en detalle cuando se trate de la historicidad de la obra de arte). Así pues, la «estética» debe parecer frágil y contradictoria porque no puede mostrar un concepto filosóficamente uniforme y preciso del arte; si, por el contrario, se concibe como un aspecto de la totalidad del espíritu, es menos la inclusión de contenidos «ajenos», no «estéticos», arbitrarios, que el punto de vista del arte en general, que es adecuadamente aplicable al clasicismo, pero que tampoco la incluye en su verdadera totalidad, sino para un antes y un después equívoco e inapropiado. La verdadera unidad de la idea solo puede ser comprendida en su totalidad, y la separación de su desarrollo, de acuerdo con principios cuya naturaleza y relación entre sí no se origina en esta unidad y el método de su comprensión, solo puede aparecer como un compromiso que oscurece.

Sin embargo, todo esto se refiere solo a la ejecución que el sistema ha experimentado *(erfahren),* especialmente en las conferencias detalladas. La singularidad especulativa de la belleza y su derivación dialéctica quedan así intactas, como un nivel cierto y necesario en la autoexpresión del espíritu, como un nivel de su perfecta inmanencia, como «la identificación de lo espiritual y lo natural, apropiado para el espíritu, que no solo se mantiene por la neutralización de los dos lados opuestos, sino elevar lo espiritual a la totalidad superior, conservarse en el otro, poner lo natural idealmente, y expresarse en lo

natural y lo natural»[90] y tan lógicamente como especulativo parece que este momento del espíritu —como momento de inmediatez y claridad, de lo orgánico lleno de espíritu— es cancelado por uno superior: es en la esencia de esta forma de determinación, ser la forma juvenil del espíritu, una finalización temprana y un resplandor que pronto se desvanece, más allá del cual se deben buscar y encontrar cosas más genuinas y sustanciales. «Para lo bello, se requiere una ley que aparece en la apariencia —dice Goethe—. En las flores la ley vegetal entra en su máxima expresión, y la rosa solo sería de nuevo la cumbre de esta apariencia […], el fruto nunca puede ser bello, porque allí la ley de los vegetales da un paso atrás en sí misma (una mera ley)».[91] Y no se puede expresar respeto por la gran profundidad especulativa y consistencia de la idea de belleza así detectada mejor que tratando de captarla en su verdadero lugar sistemático y reemplazando su relación accidental y, por lo tanto, confusa con el arte como una objetividad trascendental, peculiar e independiente y liberándola de este inútil lastre.

90 [Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Werke,* vol. X, secc. II, p. 9. Véase Aufbau-Ausgabe, p. 422].

91 [*Maximen und Reflexionen über Kunst. Aus dem Nachlass. Sämtliche Werke,* ed. del centenario, vol. 35, p. 325].

APÉNDICE I[1]

Las siguientes declaraciones están tomadas de un sistema de estética y, por lo tanto, llevan el sello de la necesidad de la complementación en algunos lugares; algunos problemas solo se pueden indicar aquí, otros ni siquiera se pueden indicar, porque la conexión sistemática determina otro lugar para su solución —sin embargo, esta deficiencia se adhiere más o menos a cualquier tratamiento de cada problema individual—. Solo una observación es necesaria para entender esta sección; presupone una «fenomenología del comportamiento creativo y receptivo» y algunos conceptos que también se dan aquí (como la reducción homogénea, la técnica, la visión, etcétera) reciben un significado concreto y completo allí, en contraste con su definición meramente abstracta-funcional en esta sección. Con respecto al concepto de fenomenología, solo hay que señalar aquí que quiere ser entendido más en el sentido de Hegel que en el de Husserl: como el camino que el ser humano «natural» que vivencia debe recorrer hasta transformarse en sujeto estético (el creador y receptivo); es obvio que se incluyen múltiples contactos con Husserl y muchas desvia-

---

1 El tercer capítulo de *Estética* fue la única parte de los manuscritos de Heidelberg que aparecieron impresos durante la vida de Lukács (en el primer cuaderno del octavo volumen de *Logos* [1917-1918]). Para esta publicación, como muestra la comparación con el manuscrito original, Lukács añadió una nota a pie de página introductoria más larga al capítulo, reescribió completamente el primer párrafo y también modificó y acortó un poco el texto adicional. En el texto principal hemos restaurado las formulaciones manuscritas. En aras de la integridad, traemos aquí la nota a pie de página introductoria del artículo de *Logos* y la versión de su primer párrafo (G. M.).

ciones de Hegel, pero sin importancia para la comprensión de este tema.

La estructura interna de cada esfera de valor se distingue de las demás esferas de valor y de la realidad «natural», probablemente por la forma en que la relación sujeto-objeto la ocupa. Si bien toda esta clase resultará más tarde derivada y secundaria, muestra, sin embargo, el único camino que conduce a la realización real de lo decisivo, el valor trascendente en sí mismo. En particular, esta es la única manera de identificar la naturaleza específica de una esfera de valores en contraste con las otras y evitar el peligro de una armonización apresurada de las áreas de valores, de su coordinación demasiado diligente, que debe distorsionar las estructuras peculiares de las esferas individuales. Sin embargo, el carácter sistemático de las esferas también tiene la consecuencia de que con la decisión de una pregunta se da la dirección de solución de todos los problemas, de modo que también se ofrece la posibilidad de dejar que el problema básico de la estética brille a través de esta cuestión aparentemente especializada.

APÉNDICE II[1]

2. La inteligibilidad de la casualidad y el antropologismo del arte

El mundo monótono y accidentado de la estética, el pluralismo en el que se completa su construcción, es para ellos una consecuencia necesaria de su puesta [en escena], una condición de la posibilidad de realizar su valor orientador. A pesar de la necesidad inmanente del pluralismo, sin embargo, el conocimiento filosófico no puede detenerse en esta facticidad del pluralismo; exige, además de esta exposición, una deducción trascendental de la legalidad de esta puesta [en escena] —hasta cierto punto, «fuera» de la esfera—. No se piensa en ningún sistema de valores para llegar a la justificación de su método de comprobación demostrando el lugar que ocupa en él el valor estético, y en este desvío a la justificación de las consecuencias estructurales que hasta ahora parecían ser fácticas. Ya se ha dicho y no se puede repetir lo suficiente explícitamente: una esfera de valores autónoma solo puede justifi-

---

1 En el manuscrito del autor el tercer capítulo de la *Estética de Heidelberg* se titula «La idea de la obra en sí». El tercer capítulo de este número, «La relación sujeto-objeto en la estética», se menciona en el manuscrito como el primer punto de este capítulo más completo. (En la primera página de la impresión especial del artículo de *Logos* perteneciente a Lukács —que lleva el mismo título y es esencialmente idéntico al texto manuscrito [véase Apéndice I]— se encontrará la nota manuscrita «Ästhetik 3. Cap.»). En el manuscrito original, esta primera subsección es seguida por una segunda con el título «La inteligibilidad de la casualidad y el antropologismo del arte». Sin embargo, su texto, que comprende aproximadamente una página manuscrita, se rompe —en el centro de la página y una frase—. El fragmento, obviamente abandonado por el propio Lukács, se dará a continuación (G. M.).

carse por un valor que no puede derivarse en principio, el sistema de valores es, por lo tanto, un sistema de valores autónomo y no derivable, que ya no necesita justificación; el sistema nunca puede distinguir nada en referencia con los valores individuales, porque el cuestionamiento sistemático se encuentra en una dimensión en la que estas preguntas ya no pueden ser planteadas y respondidas. Por lo tanto, el «fuera-de-la-esfera» solo debe entenderse en el sentido de que intentaremos alcanzar su realidad original de otra manera, dejándola destacar *(abheben)* del fondo oscuro del que sobresalen las otras esferas de valor, y en esta y en la relación de la esfera con ella trataremos de encontrar la justificación para el ser de la esfera, para el resultado de los análisis anteriores. Volvemos así al nivel de la realidad vivencial, solo con la diferencia de que el conocimiento que hemos alcanzado hasta ahora sobre la estructura de la esfera y sus diferencias con otras esferas no se ve anulado por este retroceso, sino que «la facticidad» constituye el problema de nuestra investigación, es decir, solo su validez hasta que la decisión sobre su base legal deba ponerse «entre paréntesis», por así decir, sin tocar el contenido o la estructura de esta.

El hecho básico que constituye el punto de partida es la imposibilidad de una sistematización simultáneamente uniforme, global y constitutiva de la totalidad del mundo y, por lo tanto, la imposibilidad de una afirmación sobre el mismo que esté constituida de tal manera que unifique en cierta medida todas las demás afirmaciones posibles en sí misma o, al menos, las haga deducible de sí misma —por completo y sin saltos ni límites—. En resumen, la imposibilidad de abolir la casualidad inteligible. Este problema, por supuesto, para acercarse a la solución solo de manera sugestiva, debe ser planteado como una teoría general de la sistematización y debe contener la crítica de todos los tipos de sistemas que afirman haber superado la casualidad inteligible. Esta conexión, por supuesto, no requiere tal pregunta, ni tampoco la requiere, en la medida en que solo se puede llegar a comprender que al menos tal casualidad, justificada en la esencia de la puesta

[en escena] y del Universo establecido, se da irrevocablemente. La casualidad debe entonces ser entendida en el sentido de la entrega no-deducible, como una existencia *(Dasein)* que puede ser reconocida como tal, pero que no puede ser insertada al sistema homogéneo y uniformemente conectado de categorías. En otras palabras, existe un tipo de puesta [en escena] independiente, en la que las objetividades heterogéneas se basan unas en otras. De los tipos de sistemas conocidos históricamente, Hegel es el único que tiene derecho a rechazar esta pregunta como un limine. El concepto concreto y el método dialéctico pretenden no solo unificar toda objetivación y su objetividad —desde la «realidad natural» hasta el autoconocimiento del espíritu absoluto—, sino también producir la existencia *(Dasein)* y la esencia de todos en y con el mismo método. Para cualquier otro sistema […] [El manuscrito se suspende aquí (N. del Ed.)].

EL PROBLEMA DE LA FORMA DE LA PINTURA (UNA CONFERENCIA Y DOS BORRADORES)

Antes de entrar en el tema, solo tengo que hacer unas breves observaciones para que sus expectativas no vayan en la dirección equivocada, por ejemplo, y para que se marque la forma en que voy a dar esta conferencia. Sobre todo, debo hacer énfasis en que las siguientes observaciones son sacadas del sistema y que, por lo tanto, no pueden mostrar una redondez y un perfecto autoaislamiento. El problema del sistema solo se interesa en esta única relación, es decir, la mayoría de las categorías utilizadas aquí provienen de una claridad mucho mayor y su completo razonamiento se pone de manifiesto en la sistemática. También hay que tener en cuenta que las categorías en las que intentamos dividir la pintura no son jerárquicas ni valorativas.

Aquí solo debemos hablar de un problema de la nueva clasificación de la pintura. Casualmente, quiero decir que todo lo que se dice aquí sobre el artista o el que lo disfruta no tiene un significado psicológico. Los puntos de vista aquí representados se basan en la obra, y el creador y el que lo disfruta solo se dan en la medida en que están en relación con la obra. Del mismo modo, cuando hablamos de cosas históricas, el punto de vista aquí representado es puramente el de la filosofía de la historia; y de la misma manera, los aspectos y clasificaciones histórico-artísticas no pueden ser considerados en absoluto.

El problema que se va a tratar aquí es, muy brevemente, el siguiente: si la pintura en sí misma es un complejo *(Komplex)* estético que ya no puede ser analizado, es decir, una forma a la que solo se aplica una lógica uniforme de formas, o si existen diferentes categorías dentro de la pintura, diferentes grupos de tales formas que poseen su propia estructura. La estética

antigua dividía la pintura principalmente en objetos, lo que, por supuesto, significaba que se decía algo completamente inadecuado. Porque sabemos que, desde un punto de vista puramente pictórico, es irrelevante qué objetos se pinten en grupos. La teoría «artística» moderna, de la que Fiedler y Hildebrand son los principales representantes, surgió en gran medida de la oposición a esta estética y concibió la pintura e incluso las artes visuales como un complejo uniforme, dirigido por la actividad artística, es decir, la reducción del mundo a la pura visibilidad y por el proceso artístico continuo.

Por lo tanto, se plantea la cuestión de si esta opinión de Fiedler-Hildebrand es definitiva, si no hay subdivisiones o formas únicas dentro de este [complejo uniforme]. La cuestión aquí es si existe una teoría del objeto de la pintura, si un cierto reino de objetos a priori y actitudes a priori correspondientes a estos objetos pueden desarrollarse a partir de la idea de la pintura, que entonces formaría las diferentes formas pictóricas. Que la pintura tenga que representar objetos es en realidad *(eigentlich)* una condición previa. El tapiz *(Teppich)* y la pintura están esencialmente separadas de las dos artes, que aparecen como superficies, como hermosas superficies, por el hecho de que el tapiz no quiere representar nada en absoluto. Si hay signos en el tapiz que contienen una realidad *(Realität),* entonces tienen un significado puramente alegórico *(allegorische)* y decorativo *(dekorative).* Que sean alegorías de algo en un periodo religioso no es asunto nuestro cuando consideramos el arte como arte.

Por lo tanto, sería necesario investigar más de cerca la teoría de Fiedler de la visibilidad *(Sichtbarkeit)* pura, que hace una unidad de todos los fenómenos de las bellas artes. El punto de Fiedler es que vivimos en un mundo completamente confuso, donde lo visible, el pensamiento y lo percibido se confunden, y a través de esta confusión vivimos en un permanente estado de tortura *(Gequältheit).* Se necesita un esfuerzo para reducir este mundo a pura visibilidad. Esta reducción, sin embargo, solo da lugar a fragmentos extraños incoherentes. Cuando sacamos del mundo todo lo que no es puramente vi-

sible, surge una especie de representación pasajera. Fiedler considera que la actividad artística es una continuación de [esta reducción] de la visibilidad y cree que puede llegar a ser tan intensa *(intensiv)* que conduce a la obra. Cabe señalar que Fiedler acepta esta transición de ver a la actividad simplemente como un hecho y, por otra parte, que su actividad no puede llevarnos a lo que para nosotros es el arte, es decir, a la obra de arte como un mundo propio que corresponde a una necesidad humana muy profunda que va más allá de lo individual *(Individuelle)* y de lo empírico *(Empirische).* Este recorrido es inaccesible para Fiedler. Trata de llegar a la actividad artística. Pero es solo una [aproximación] constante lo que se hace aquí. Además, esta teoría es puramente estética. Fiedler pide que imitemos el proceso que lleva a cabo el artista, para que lo entendamos. Esto, por supuesto, se salta todo el trabajo del que queremos hablar.

Así que tenemos que empezar desde la obra. La obra significa que hay un mundo, que hay una totalidad perfectamente armoniosa, autocontenida y alegre. Es una especie de mundo utópico que se corresponde en todo con nuestra realidad anhelante y exigente, y de hecho, la obra es [algo concreto-individual]. La teoría de Fiedler de que no hay arte, sino solo artes, debe ser aceptada. Todo arte corresponde a una necesidad, a un sufrimiento *(Leiden)* profundo de la humanidad —y este sufrimiento de la humanidad corresponde al objetivo que empíricamente se enfrenta a sí mismo y a nosotros, mundo inadecuado—, que se debe contrastarse con un mundo que es precisamente apropiado para estas exigencias sobre sí misma.

Aquí se trata de conseguir un mundo de cosas y de color que sea apropiado en sí mismo, es decir, que se represente un espacio que esté ahí para estas cosas, que estas cosas se relacionen entre sí como si solo estuvieran ahí para estas relaciones. Puedes ver que, cuando piensas en todas las vivencias posibles del mundo visible, siempre se siente esta inadecuación, que la cosa tiene una existencia *(Dasein)* que es independiente de la realización utópica de la idea teleológica [del mundo]. Aquí, la actividad artística entra decisivamente en la

estética. Esta cuestión objetiva solo puede ser efectiva si tiene un lado subjetivo, a saber, que las cosas se presentan como si hubieran sido creadas solo para nuestras necesidades subjetivas. Mientras que el mundo exterior en su visibilidad es completamente independiente de cómo se diseñan nuestras necesidades, el arte se está diseñando [un mundo que corresponde a nuestras necesidades y deseos].

En cuanto a la intuición de Fiedler, hay que señalar que la obra es una obra, una totalidad realizada. Fiedler separa los elementos [de la realidad] en aquellas partes que pueden llegar a ser puramente visibles y aquellas partes que no pueden llegar a ser visibles, que son poco artísticas. La teoría del objeto del arte tiene, por tanto, la tarea de hablar de cómo las cosas, como los objetos en el arte, pueden surgir a través de la estilización *(Stilisierung).* Esto debe entenderse de tal manera que, entre los dos [mundos de] lo puramente visible y lo no visible, existe un mundo de lo inclusivo *(Einbeziehbaren),* es decir, un mundo no puramente visible en sí mismo, sino que debe hacerse visible a través de la estilización artística. Desafortunadamente, no hay tiempo para explicar esto con más detalle. Aquí, por ejemplo, está el material de las cosas. De por sí, una cosa tiene, cuando se reduce a la pura visibilidad, incluso solo sus contornos, sus colores, su matiz. Sin embargo, no es en absoluto evidente que este color exprese la naturaleza material de las cosas. Al exigir que expresemos la calidad material de los colores, ya hemos ido más allá del concepto de lo puramente visible. Me temo que no puedo darle toda la intensificación de la doctrina de objetos. Por un lado, por ejemplo, la estructura de las cosas no es nada evidente con esta visibilidad. El crecimiento de un árbol, la estructura interior de una montaña o del hombre no se da con su visibilidad. Pero exigimos que se adquiera una totalidad, que estas características de las cosas aparezcan en la pintura. Además, el hombre también aparece en la pintura, y el hombre para nosotros no puede convertirse en este esquema fugaz, que sería el resultado de su visibilidad. La ficción debe aparecer, como ocurría con el color, y aquí hay una gran demanda de que la apariencia pura-

mente externa de un ser humano refleje su ser interior, que una cierta intensidad interior debe emanar de un cierto movimiento. Quiero subrayar que no se trata de un dualismo de objeto y pintura, sino precisamente de hasta qué punto el pintor es capaz de penetrar en todos los objetos y crear así un mundo en el que el interior y el exterior están en completa armonía. Puesto que la pintura solo tiene el exterior, pero quiere crear un mundo que corresponda a todos nuestros sufrimientos de la realidad, debe partir de la ficción de que el interior es el exterior y es capaz de expresarse. Si se resumiera [elaborara] esta doctrina del objeto, que en el ser se resumiría como materia, estructura, expresión y relación —las relaciones de las cosas y los movimientos entre sí, las relaciones de las cosas con el espacio y las relaciones de estado de ánimo [podría ser]—, obtendríamos una doctrina del objeto del arte, de la cual podemos proceder en este caso.

La pregunta a la que nos enfrentamos ahora es si a través de esta doctrina de los objetos, a través de la demanda de que el arte exprese un mundo, esto nos lleva a la posibilidad de diferenciar el arte. Porque todavía sería posible imaginar la posición de que todo esto era hermoso y correcto, pero estos eran simplemente los principios de lo puramente pictórico y nos mantuvimos en la unidad en la que Fiedler se detuvo. Vimos que con la actitud puramente pictórica no se puede llegar a la obra en absoluto, que desde la actividad artística a las obras una especie de salto [sin el cual] la actividad artística sería infinita, que hay que dar un salto, que la obra es alcanzable. Además, vemos en esta teoría de los objetos que el arte no puede ser comprendido en absoluto sin introducir un concepto completamente nuevo, al cual le pongo el nombre de la terminología de las nuevas voluntades *(Kunstwollen)* [estéticas] del arte. Esto significa una actitud del artista en la que se deduce la obra, una actitud que produce este mundo y precisamente este mundo. Así que, si aquí se analiza esta actitud y se intenta encontrar diferentes gradaciones dentro de esta actitud, que objetivamente y pintando corresponden a diferentes formas de pintura, entonces algo debe ser puesto de relieve, a

saber, que estas actitudes están completamente coordinadas entre sí. No se trata de representar de alguna manera una idea futura de la pintura en diferentes etapas, pero estos grupos de actitudes se toman individualmente, y se trata de encontrar tales grupos dentro de la pintura.

Si tomamos el punto de vista que hay que tener de cada pintura, que de alguna manera ya se ha alcanzado un estado de pura visibilidad y que el artista se encuentra frente al mundo que se va a formar, podemos encontrar tres tipos diferentes de comportamiento *(Verhaltensarten).** Estos tipos de comportamientos serían brevemente los siguientes: la primera se daría como la alegría de este mundo recién descubierto, de salir a él, el hallazgo del nuevo mundo, el hallazgo de un complejo completamente nuevo, de una vida colorida, amplia y rica y una parada en esta coloración, en este complejo, en esta riqueza casi infinita de la vida, donde las cosas están realmente conectadas entre sí por la mera subjetividad de la vivencia, donde no se busca otra cosa que esto. Por otro lado, esta vivencia se profundiza de tal manera en relación con las cosas que es precisamente su [negación más aguda] la que se busca. Sería la actitud más cercana a lo puramente pictórico, donde solo se toma un mínimo de lo que se puede incluir, lo más simple, el material, la característica que se manifiesta puramente en la superficie. Esto, por supuesto, preserva la dualidad original de opinión sobre el mundo. El sujeto está completamente fuera del mundo que representa, y las cosas permanecen en una objetividad. Por otro lado, hay una afirmación completamente heterogénea, la *entrada* del hombre en sí mismo, del hombre que se ha encontrado a sí mismo, que ha mirado dentro de sí mismo, y que ahora ve algo sin esencia en todas las cosas externas, o signos de su ser interior, ya sea como si las cosas no existieran, ya sea como si fueran arabescos *(Arabesken),* o —que es el anhelo más profundo de esta afirmación sobre la vida— son espejos en los que el yo alcanzado se ve a sí mismo nuevamente. La tercera opinión sería una que va más allá [sobre la segunda] en el sentido de que el hombre no se contenta con haberse encontrado a sí mismo,

sino con buscar un nuevo mundo apropiado para sí mismo. Mientras que en el primer nivel mencionado de objetividad buscamos y encontramos un mundo exterior apropiado para nuestro Yo *(Ich)* empírico ordinario, en esta tercera etapa, el Yo autoalcanzado llegará a la posición de encontrar un mundo apropiado para sí mismo. Este mundo solo puede ser un mundo de redención *(Erlöstheit),* es decir, que las cosas ya no permanecen en su estado ordinario de ser y solo están envueltas por la subjetividad de la vida, sino que como cosas alcanzan la perfección absolutamente más alta posible, y como tales encajan sin contradicción y sin disonancia *(Dissonanz)* en el nuevo mundo, en el mundo apropiado de la obra.

Por razones prácticas he llamado a estas tres posibles observaciones *mente*, *alma* y *espíritu*. Mente *(Gemüt)* significaría el extracto; Alma, el retiro; y Espíritu, el regreso a casa. La mente correspondería [a la vida], el alma a la profundidad y el espíritu a la grandeza. En la mente prevalece la [curiosidad]; [en el alma], la profundización; [en el espíritu], la emoción. En la mente, una observación afirmativa y negativa, tanto negativa como de aceptación, es posible. El alma es la esfera de la intimidad y la intimidad con uno mismo, mientras que el espíritu es la esfera del frío. [Este último] término es quizás extraño al principio, ya que es desconocido y hemos llegado demasiado rápido a una relación familiar con el arte a través de un falso respeto histórico. Pero toda persona que haya estudiado las obras más grandes e importantes sentirá ciertamente en ellas una frialdad disuasoria, un desprendimiento y grandeza, un tipo de mundo en el que no podemos entrar en absoluto. Por ponerles un ejemplo, quisiera recordarles lo mucho que el joven Schiller, que vivía en la atmósfera del alma según esta conceptualización, se sintió repelido por las grandes tragedias de Shakespeare como algo frío e inhumano. Objetivamente hablando, estas tres etapas significarían la verdad sobre las cosas como atmósfera de la mente, las cosas como espejo como atmósfera del alma y las cosas en verdad como atmósfera del espíritu.

Esto caracterizaría las tres actitudes que, en mi opinión, hacen posible la clasificación de la pintura. La *naturaleza*

muerta (Stilleben) corresponde a la esfera de la mente *(Gemüts).* Ahora debo pedirles que sean pacientes por un momento, porque estoy aquí estableciendo categorías históricamente establecidas materialmente como categorías a priori, y solo puedo explicar la razón de esta denominación al final. Por lo tanto, les pido que no presupongan la materialidad ni se encuentren con paradojas aparentes. La naturaleza muerta *(Stilleben)* corresponde en realidad a la actitud fenomenológica de lo puramente pictórico, tal como lo expresa Fiedler, como se puede sentir innumerables veces en los pintores puramente ingenuos. Todos ustedes sienten esto en la naturaleza muerta, cuando [un momento en la pintura] se ha detenido; un extraño silencio se desarrolla dentro de este movimiento. La cosa se percibe como un objeto pictórico, como un objeto que debe permanecer quieto. Quedarse quieto no es nada conservador para la cosa. El modelo del pintor debe quedarse quieto. Por eso, en esta esfera, por su gran proximidad con la actitud meramente artística, el mínimo de lo que yo llamo inclusión suele ser el más llamativo: como el material. Piense en la naturaleza muerta holandesa y la pintura de género, donde verá que la atención amorosa a la materialidad de las cosas individuales es una característica esencial de este tipo de pintura. El material es de hecho la parte de la inclusión que más se acerca al proceso puramente técnico del pintor. Es esta parte la que reside en la mezcla de colores y las pinceladas. Esta materialidad conduce a un nivel de expresión que no es impulsada al extremo, es decir, a lo que generalmente se llama la característica. Por característica podemos entender que algunos rasgos de una persona o cosa expresan algo que asombra en una extraña compilación e impone en nosotros un estado de ánimo, en su mayoría poco claro, de algo psicológico. Pero esta característica en realidad solo se toma de la superficie de las cosas de nuevo, y no quiero entrar en su propia estructura y composición. Así, el espacio que se diseña es también un medio para arreglar las cosas de la disonancia *(Dissonanz)* más profunda. El problema de las cosas y del espacio no se ha planteado todavía, sino que se ha superado, nuestros sufri-

mientos están olvidados. Todo lo que yo llamaría superficie aquí no debería entenderse en un sentido que niega la obra. Aquí está la alegría pura. A través de la visibilidad, todo sale a la superficie, y se ha vuelto tan vehemente y derrochador que crea este mundo, este mundo de belleza tranquila, sencilla y característica. Este arte, que parece ser el pintor más puro, tiene, sin embargo, como se puede observar muchas veces, el más fuerte interés material. Si, por ejemplo, una naturaleza muerta holandesa o un pintor de género pintaba una escena familiar, la pintaba con una actitud completamente pictórica; según su actitud pictórica, era el motivo más alegre. Pero como él ha dibujado la acción como una expresión humana en la pintura —aquí sugiero que la dualidad de sujeto y objeto existe [más allá] dentro de la esfera de la mente—, el contenido de la expresión es llevado fuera de la pintura, y el malentendido de que algo puramente pictórico puede ser capturado temáticamente es lo más característico de este nivel de la pintura. Puedo señalar el impresionismo francés, que ha sido víctima, aunque no del contenido anecdótico, sino sobre todo del contenido sociológico, y de nuevo con perfecto derecho, ya que en este tipo de pintura no se incluye la más alta objetividad. Es por eso por lo que llamaría a todas las pinturas, al menos a la mayoría de las pinturas del impresionismo, naturalezas muertas, y a pesar de su generosidad y fugacidad de las pinceladas encontramos la misma mezquindad [respecto a las cosas como] en la pintura holandesa, solo que en la pintura holandesa era algo mezquino que analizaba, algo [aplicable al espacio]. El impresionismo analiza el tiempo pintando objetos aparentes en cada cambio de luz. En esto veo la misma actitud, entrar en lo que yace en la superficie, como en la pintura holandesa.

Si ahora buscamos el área que interiormente corresponde a la actitud del alma, llegamos a la más paradójica [opinión] de la pintura. Porque hemos considerado su alma como puramente interior, como algo profundo, como algo que desprecia el mundo exterior, como algo que vive solo en desprecio de sí mismo, como algo que ve su propio espejo en el mundo exte-

rior. El problema más paradójico es que aquí surge una pintura y que solo es posible resolverla porque, como hemos visto, también se puede incluir la expresión. Hildebrand, que en su visión global se ocupa de lo puramente artístico aún más estrictamente que Fiedler, admite que ciertas formas corporales en sí mismas llevan una expresión pictórica. Es inevitable conectar una cierta mano o forma con algo psicológico. Pero mientras que Hildebrand —y como escultor tiene razón en esto— ha visto en esto solo algún tipo de oposición que no se puede pasar por alto, aquí vemos la gran posibilidad de la pintura. Para la pintura, la expresión no es un mal necesario, sino algo absolutamente fuera de la intención más profunda. De esto se deduce, por supuesto, que el mundo puramente exterior, el mundo que lo rodea [la gente] a través de sus formas, no puede poseer esta expresión, sino a lo sumo una expresión soñada en sí misma, de la que solo es importante que parezcamos extraer un cierto estado de ánimo de las cosas, …y esto corresponde a nuestra necesidad interior. Pero eso no pinta la cosa. Este espejo que el alma busca no puede ser alcanzado solamente en este caso. Está claro que este logro en este caso solo puede ser el hombre, que el hombre solo puede verse a sí mismo en el hombre, que solo en este caso, cuando el exterior, el rostro del hombre a través de la ficción, que la pintura lleva, se ha convertido en el vehículo puramente adecuado, el vehículo absolutamente expresivo de comunicación para el interior, por lo tanto, solo en el retrato el alma puede ver su expresión exterior. Tal vez ya no suene paradójico cuando digo que de ello se deduce que todo verdadero retrato *(Portrait)* es un autorretrato en el doble sentido de que, por un lado, expresa el alma del pintor en el modelo casual/aleatorio *(zufälligen)* y, por otro, que para nosotros todos los velos caen de cada uno de esos retratos y tenemos la impresión de vernos a nosotros mismos.

Ahora tenemos que volver a la tercera categoría y buscar cómo se crea el mundo adecuado para el nivel alcanzado. Aquí debemos distinguir ahora dos áreas diferentes, el mundo objetivamente adecuado en sí mismo de dos maneras diferentes.

Miremos el mundo que nos rodea sin pasar por él [puede pasar, en el mundo natural] y el mundo en el que creamos nuestro sujeto utópico con nuestro Yo *(Ich)* inteligible. El primer mundo es, por supuesto, el paisaje, pero el paisaje en un sentido completamente diferente al que fue concebido empírica e históricamente. El problema aquí es la inclusión [de la estructura] de que la cosa aparece de alguna manera como algo compuesto de sus propias estructuras visibles, como una cosa en relación con otras cosas y con el espacio que la rodea, que el mundo que nos rodea está liberado de todo tormento, no solo en el sentido superficial que antes veíamos, sino que está ante nosotros en su esencia más íntima, en su monumentalidad. Casi se podría decir, si no se pudiera confundir la palabra, que una actitud filosófica de la naturaleza funciona aquí, una actitud filosófica de la naturaleza en el sentido en que Goethe lo había querido decir, que estaba llena de sentimiento, de que, en los fenómenos visibles de la naturaleza, su núcleo más íntimo, su esencia se manifiesta. El hombre no puede ser un objeto adecuado para esta actitud (creo que sería concebible que este tipo de representación, que ve su esencia en la [naturaleza], también elige al hombre, sería concebible, pero queda claro, tanto en la reflexión como cuando se recuerdan los ejemplos históricos, que aquí se crea algo meramente experimental). Si no fuera por esta anatomía natural-filosóficamente visible de la naturaleza pero, de alguna manera, una anatomía biológico-filosóficamente convertida en anatomía del hombre, entonces el hombre por el que luchamos en la pintura se debilitaría, desaparecería; esto sería una especie de experimento de Atelier/estudio *(Atelierexperiment).* En la pintura buscamos un interior completamente diferente al que se manifiesta aquí en el hombre. El hecho de que esto sea completamente diferente en la [escultura] atestigua el hecho de que cada [arte] tiene ahora su propia [enseñanza artística].

Para destacar claramente la diferencia con los grupos anteriores, debo decir otra cosa sobre la composición *(Komposition),* a saber, que la composición de la naturaleza muerta es necesariamente una composición de subordinación, una composi-

ción [no] jerárquica *(hierarchische).* La composición del retrato *(Portrait)* es una composición absolutamente jerárquica en la que el alma que emerge en el rostro se convierte en el centro absoluto del cuadro y todo lo demás se hunde. Todo lo que se tiene que hacer es pensar en Rembrandt. Se crea una armonía periférica en el paisaje, donde las cosas están dispuestas armoniosamente una al lado de la otra y encima de la otra, mientras que la armonía es silenciosa como la naturaleza. Falta el centro, la regla. Esta regla aparece en la cuarta categoría, que también corresponde al espíritu que podría llamarse la gran composición. Todo lo que era esencial en el paisaje se convierte aquí en el fondo. El sufrimiento, que tenemos en esencia en el paso [la eternidad] de la naturaleza, en la opresión de la cantidad de la naturaleza, se disuelve. El hombre se encuentra en medio de las cosas, y la naturaleza vuelve a ser relegada a un segundo plano. Lo que se puede incluir en esta composición, que podemos llamar puramente jerárquica, consiste principalmente en el movimiento. Porque el hombre que aparece aquí ya no es el alma que se retira, sino el espíritu que se ha vuelto objetivo. Por lo tanto, el rostro se convierte en algo incidental, algo que desempeña un papel mucho menor que [en el caso del retrato]. El ser humano es una unidad de movimiento que expresa el espíritu objetivo a través de su intensidad de movimiento. De esto se deduce, pues, que el hombre ya no aparece solo aquí. Una persona que se traslada dentro de cualquier grupo de personal quedaría sin redimir; su intensidad de movimientos fluiría hacia una naturaleza vacía y muda y sería incompleta en sí misma. Por eso es necesario —y es por eso que esta categoría significa composición— que aquí varias personas entren en una cierta relación entre sí, que sus movimientos, que buscan la mayor intensidad posible, formen una cierta corriente entre sí, que el movimiento de uno continúe en el movimiento del otro, que encuentre allí la paz, la corriente circula de ida y vuelta sin fluir hacia el vacío, de modo que se cree un mundo en el que la humanidad, que se dirige a lo más intensivo, a la expresión, sea completamente tranquila y armoniosa. No hace falta decir que esta expresión debe tener

un sentido. Porque si dejamos que las personas se muevan solo en la naturaleza, volveríamos a una especie de mutismo, a una especie de elaboración «natural-filosófica». Por eso está histórica y perfectamente justificado que toda la gran pintura aquí fuera temática, que solo con la vinculación total de todas las estructuras sociales esta gran pintura se haya convertido en no temática. Pero no debemos olvidar que la pintura es algo absolutamente inmediato, que todo lo que he dicho aquí sobre la expresión no debe ser objeto de reflexión, que el sentido está incluido de alguna manera simultáneamente con las formas y los movimientos y las intensidades del movimiento. El hecho de que se localice posteriormente con un sentido [diferente] es irrelevante. Si pensáramos que todo el contenido de las iglesias católicas ha desaparecido y viéramos las pinturas de Miguel Ángel, Rafael y Tiziano, [en las que todavía] encontraríamos un sentido, un a priori, aunque tampoco podríamos expresarlo con palabras, mientras que las imágenes modernas que no tienen este fondo, esta razón inconscientemente sustentadora, se volverían incomprensibles en el momento en que no conocemos el carácter temático.

He estado abusando de su paciencia durante demasiado tiempo, por lo que no tengo que hacer un análisis más profundo de la conceptualización de la pintura, en la que estas categorías se presentarían de acuerdo con la filosofía de la historia. En resumen, tengo que volver al hecho de que las categorías de naturaleza muerta, retrato, paisaje y composición heroica son categorías en sí mismas, categorías a priori cuya prioridad consiste en que la objetividad pictórica expresada en cada una de estas etapas solo puede encontrar su idea a priori, la expresión plenamente adecuada, es decir, solo el retrato puede corresponder adecuadamente a la actitud que hemos llamado alma, etcétera.

Frente al retrato se puede encontrar fácilmente el destino. Porque hemos visto que la validez subjetiva de las cosas corresponde al estado de ánimo. El estado de ánimo es algo puramente reflexivo, es una perfección que se extiende como un manto sobre las cosas que las llevan a una relación puramente

subjetiva, pero que no tiene la capacidad de redimir las cosas de su irredimibilidad material; una actitud, como dice Lord Byron:

> [I live not in myself, but I become
> Portion of that around me; and to me
> High mountains are a feeling].*

Esta es una actitud que nunca puede llegar a una forma canónica en la pintura. Por eso sostengo que esta actitud del alma, que se expresa en el paisaje romántico, nunca puede llevar completamente a la expresión redentora de sí misma en el paisaje, sino solo en el retrato tomado como autorretrato. Que ciertos [paisajes románticos] puedan poseer una perfección pictórica no tiene nada que ver con ello. Si consideramos la posibilidad pictórica del retrato, debemos encontrar que el retrato ocurre en cada nivel de la representación [etapas de arte]. Pero ¿es eso lo que podemos llamar encontrarse en la exterioridad de otro? Cualquiera que haya visto retratos de los grandes artistas puramente pictóricos, como el de Liebermann, en los viejos tiempos de Franz Hals, debe negar esto, debe decir que, en estos cuadros, la pintura de la tela del traje, la pincelada, el disfrute puramente artístico del ser humano [debe ciertamente horrorizar] la emoción que uno siente hacia un cuadro de Rembrandt —especialmente de épocas posteriores— o un retrato de Lorenzo Lotto. El retrato, por supuesto, también está incluido en la composición, incluso todos los retratos de los grandes artistas del Renacimiento eran de este tipo, pero estos retratos no son de nuevo retratos en nuestro sentido, sino más bien reproducciones de escenas representativas en las que solo aparece por casualidad una persona. La composición crea la apariencia de que lo que puede ocurrir en nuestro mundo se vuelve histórico en un sentido mítico *(mythischen),* en un contenido simbólico para los seres humanos. En este sentido, un retrato del papa de Rafael pertenece a la misma categoría que sus frescos. En tercer lugar, sin embargo, a pesar de las observaciones anteriores, el hombre también

puede ser considerado como un filósofo natural no en el sentido biológico, como he demostrado en ejemplos individuales, sino en el sentido en que todo lo objetivo en su pesadez, en su volumen, en su movimiento interior revela sin tener en cuenta ningún aspecto interior, mental, que lo caracterice. Cualquiera que haya visto un retrato de Cézanne sabrá a qué me refiero cuando digo que su retrato revela el mismo tipo de configuración que en sus [paisajes].

Para encontrar la transición [a la gran composición], por supuesto que se da por sentado que he colocado los retratos de Cézanne en la categoría de paisaje heroico. Los paisajes, naturalezas muertas y retratos de Cézanne pertenecen tanto a la categoría de paisajes como los retratos de Franz Hals y Liebermann a la de naturalezas muertas. En el caso de la gran composición, solo habría que señalar una cosa: es la categoría más sensible en términos de filosofía histórica. Ya he señalado que toda gran composición debe tener un sentido, aunque nuestra capacidad para expresarlo sea totalmente inadecuada. Podemos ver en nuestro tiempo con algunos grandes compositores que tenemos, que en el pintor hay un contenido histórico-históricofilosófico que está tan en la conciencia de sus supuestos espectadores que pueden separarlo del estado de ánimo y del carácter interior [del creador] y, así, [volverlo a vivenciar]. Delacroix ha testificado mejor. Vivió en los ecos de un renacimiento humanista, donde Dante, Hamlet y Fausto vivieron en la actitud de personas con una inmediatez de vivencia completamente diferente [más que nunca]. Esto le dio a Delacroix la oportunidad de unir su composición en el sentido de Rubens, en el sentido de los grandes compositores anteriores. Incluso si el sentido ha desaparecido de nosotros, una mirada a imágenes posteriores, como la de Anselm Feuerbach,* debe convencernos de lo mucho que Delacroix fue llevado por este sentido. Se puede ver en la gran composición triangular de Cézanne, que a veces rechazaba y luego retomaba, en la que intentaba componer figuras desnudas entre los árboles. Podríamos considerar esto absolutamente si tan solo consideráramos la geometría. Si toda la geometría tuviera equivalencia, entonces se podría

contraponer con seguridad que el tema es completamente indiferente, que el pintor no está vinculado, puede trabajar con las intensidades de movimiento como lo quiera. Sin embargo, vemos que no es necesario que el pintor pueda liberar todas las posibilidades, al igual que no es casualidad que apliquemos una de las geometrías equivalentes. Porque, aquí, una prioridad en algún punto hace posible la decisión, el tema juega en lo puramente pictórico como un sentido que se vuelve significativo. Cuanto más vinculado [el tema], mayor es la necesidad. La composición sin ningún sentido no puede darse. Porque no se puede elegir de forma puramente pictórica. La naturaleza muerta no posee esta sensibilidad de la filosofía de la historia, que hemos notado en la composición, pero que también se puede ver en la posición de Cézanne en el paisaje heroico.

Borrador I

I.

Fuera del sistema. Ni crítica ni jerárquica (es decir, no metafísica), pero tampoco histórica ni psicológica.

El problema. Las viejas divisiones. Separación del tapiz y la pintura. «Objeto» de la pintura: Teoría del objeto desde el concepto de pintura.

La «teoría artística» de Fiedler. No hay «obra». El «entendimiento». ¿Qué sería para nosotros un arte así? ¿Qué es la visibilidad?

La «inclusión»: materia, estructura (pesadez), expresión (cara, movimiento), relación (cosa, espacio, relación de movimiento; estado de ánimo). Carácter *ad hoc* (comparación con la plástica). — la totalidad y las cosas.

La idoneidad de la obra. Subjetivo y objetivo (interior y exterior). Se crearán mundos. La voluntad artística (postconstructiva) — actividad (fenomenológica).

¿Existe un sistema de voluntad artificial? Una serie (mutuamente condicional) de convicciones y mundos de obras que les corresponden. La «pintura» es un requisito previo.

— {Si la jerarquía que surge aquí *realmente* quisiera ir más allá de eso, no sería pintura; pero si no la[1] trascendiera. — ¿qué sería para nosotros?}[2] — Inclusión: interceptado trascendiendo. — Contra el esoterismo del estudio y la falsa analogía con la ciencia de Fiedler. — Actitud: estadios, no etapas (Kierkegaard), cada uno completado en sí mismo.

II.

Mente: el extracto. Curiosidad y codicia. Alegría (o sufrimiento) en el colorido, etcétera, de la vida. La vida. {Indiferencia emocional: el mundo ajeno a la vergüenza. ¿Puede la naturaleza ser forma?} La dualidad original permanece como el Yo no ocurre y las cosas permanecen intactas.

Alma: reflexión en uno mismo y encuentro con uno mismo. Las cosas se convierten en señales y espejos, de lo contrario se hunden. Profundidad. Misticismo.

Espíritu: el mundo apropiado para este Yo. Redención: todo viene a sí mismo y encuentra su hogar. Tamaño y soberanía. Relaciones constitutivas. La visibilidad se vuelve mítica.

G: extracto	Vida	Curiosidad	Indiferencia emocional	Verdad sobre las cosas
S: reflexión	Contemplación	Profundización	Intimidad	Las cosas como espejos del yo
G: regreso a casa	Soberanía	Emoción	Indiferencia/ Frío	Las cosas en verdad

Naturaleza muerta (vida): la actitud fenomenológica del pintor. Mínimo de (incluido). Pintura sobre tela. El espacio como medio de ordenación. La Característica (extrañeza e indiferencia). La superficie que se ha vuelto vehemente (a través de la visibilidad pura): consciente e intencionalmente. Una devoción al individuo. (Material. Holanda; temporal: Impresionismo). *Sin jerarquía de composición: fondo*

1 *Ella,* es decir, Visibilidad (N. del Ed.).

2 Todas las frases de los elogios se originan en el primer concepto de este diseño (N. del Ed.).

por descubrir. — A través de la indiferencia hacia el sujeto (no «incluido») surge el interés material (Holanda): la dualidad original. Indiferencia emocional.

Retrato (profundidad): inclusión del problema de la expresión, la inmediatez como solipsismo. El estado de ánimo como reflejo del encuentro con uno mismo (paisaje). Hombre. Sin sentido del movimiento. La cara. Retrato como autorretrato. La paradoja-pintoresca. *No hay jerarquía de composición* — porque es puramente central (Rembrandt). *Sin fondo.*

Paisaje (tamaño): inclusión de la estructura (severidad, intensidad estable, crecimiento). Relación de cosas y espacio. La naturaleza que nos rodea y es apropiada para nosotros (el hombre desaparece). (Anatomía del hombre — inadecuada. Experimental. La plástica) *Dominio del fondo/trasfondo*: lógica central jerárquica. — Sentido visible de la naturaleza.

Composición (calidez): inclusión de todos los problemas de composición. Relación de movimiento. *Jerarquía central: dominio del fondo/trasfondo*. Intensidad del movimiento. Corriente en composición: redención en la composición. El sentido: «expresión» de los movimientos. Inmediatez del sentido. Mito: sentido visible del hombre y del mundo. {El hombre como soberano del mundo}.

III.

Filosofía de la historia. Distancia (conclusión de platonismo y naturalismo). Distancia al mundo utópico. Creció la perfección y la perfección como una vara de medir. Perfección en la representación (huellas de anhelo y esfuerzo) y *también* en el objeto.

Sin distancia:

a. *Primitivo* (no ocurre en pinturas).
b. *Clásico* (Giotto). Composición del movimiento. Cabeza. Superficie y epítome.

Distancia máxima:

a. *Barroco.* Estrecha relación con el clasicismo. «Cuanto más suelto sea el plano, más estricta será la simetría». «Movimiento externo de las partes, calma externa del conjunto».[3] — Aumento del movimiento clásico, forma, composición. Lo expresivo. (Rubens como paisajista más cercano a la música clásica).
b. *Neoclásico.* Aburrido. Disminución de la intensidad del movimiento. Aproximación a la superficie. El (para las figuras) ritmo reflexivo.
c. *Quattrocento.* Negación de la técnica clásica (histórica): de la técnica al espíritu. Extraña perfección (Filippino, Hodler). Van Gogh. — Lo expresivo como poesía. Cabezas.
d. *Romántico*: Edad de oro. Relación con el alma (Claude Lorrain, Ruysdael). Intentar *Retrato como una categoría*[4] a priori: Características, profundidad, dignidad (gesto), monumentalidad (Cézanne).

Transición al *paisaje:* Brueghel, Cézanne (Naturaleza muerta de Cézanne).

» a la *Composición*: La composición triangular de Cézanne. Parábola de geometría y física absoluta: Delacroix.
» a la *naturaleza muerta* — puramente histórica, porque puramente pintoresca. Cambios de aspecto o emocionales (Vermeer y Toulouse-Lautrec) infinitamente desarrollables y variables.

Mente:	La verdad sobre las cosas:	Imagen de la afirmación:	El extracto: la vida
Alma:	Las cosas como espejos:	Opinión:	Reflexión: profundidad
Espíritu:	Las cosas en verdad:	Las cosas:	El regreso a casa: redención

3 Citado de A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst,* Viena, Schroll, 1908, pp. 35-36 (N. del Ed.).

4 Explicación de este nombramiento: el objeto empírico (retrato) es el *único* objeto a priori para el «alma». Otras soluciones son posibles, pero paradójicas y no armoniosas, incluso si son perfectas (Nota de Lukács).

G: Dualidad original:	tecnología y sujeto cada uno por sí mismo:	Inmanente
S: La aventura del sujeto:	Yo (La técnica como ayuda. La alegoría. La trascendencia):	Trascendente
G: El Objeto alcanzado:	El mundo salvado (La tecnología como forma):	Trascendental

G: Ciencia + Vivencia (Bergson).
S: Misticismo.
G: Filosofía.
G-S-G: No Hegeliano, no hay movimiento, pero los estadios (migración del alma) — salto de conexión.
Anuncio Alma: Categoría: aclarar la profundidad.
: Cada retrato (si no — «Ocasión»: mente; o héroes: espíritu) — Autorretrato; por lo tanto, hay paisajes que son retratos. La cita de Byron de Schopenhauer. Analogía de la poesía.
Anuncio Espíritu: contra los instintos (P. Ernst: indiferencia). Relación con lo sublime. Siempre: mítico.
Anuncio Mente: solo cambios emocionales y visuales. Solo historia, ninguna filosofía de la historia (tecnología y tema).
G. S. G siempre abarcan al ser *humano entero;* no son principios de diseño del arte y en *cualquier etapa* es posible la perfección.
Alma y mente: Italia y Holanda.

El diseño es condicional:

1. Desde la pura visibilidad como principio a priori de toda pintura — todo diseño «pictórico» *soi-disant** que no tiene esto *no es* pintura.
2. Dentro de la pura visibilidad:
   a. Etapa humana de la actitud del artista (G-S-G).
   b. La naturaleza histórico-filosófica de la actitud del artista (música clásica, etcétera).
   c. El tema (en el sentido de la obra, los pintores solo pintan naturalezas muertas, ni la conciencia psicológica

del deseo de trabajar (Marées), ni una conciencia psicológica completamente diferente cambia algo aquí. Mentalidad es a priori y dada por el artista).

Una serie: naturaleza muerta, retrato, paisaje, el hombre en un paisaje. Se puede lograr ontológicamente a partir del concepto de posibles temas.

Naturaleza muerta: *natura morte*: visibilidad pura y nada más que esto: el significado es alegórico — o no existe en absoluto. No hay interior, solo la técnica es subjetiva.

Retrato: autorretrato en esencia: explicar el concepto de la «característica» — diferencia a similitud — y raramente —explicar— a la naturaleza muerta: por lo tanto, pura interioridad: puramente alegórica. Todo lo de «afuera» se ha vuelto transparente. Es necesario — pero por convicción: la razón, pero la distancia. Anhelando algo sólido. «Similitud». Encontrarme en la autosuficiencia. La mayor paradoja de la inmanencia pintoresca. «La similitud» solo ocurre con el alma: ni con Manet ni con Miguel Ángel es lo esencial.

Espíritu: el interior es el exterior. Hegel. El odio de Kierkegaard (era un poeta). Todas las distancias superadas: símbolo. Ya no es «humano».

Paisaje: el espíritu mudo; el espíritu que destruye todo lo «humano». Donde se silencia.

El hombre en el paisaje, el espíritu (humano) como señor. Fuerte. Histórico y…[5]

El problema del *valor* pictórico no se ve afectado por G-S-G: es puramente inmanente […].[6] Pura visibilidad: serie y […].[7] La transición trascendental del (mero) pintor a lo sintético, que, sin embargo, como pintura, debe ser inmanente (también como un *alegórico* que a menudo queda *«natura morte»* precisamente por eso, como pintura).

---

5 La palabra es ilegible (N. del Ed.).

6 *Ib.*

7 *Ib.*

Transiciones al tema:

1. La tercera dimensión.
2. El motivo.
3. La inevitabilidad de los sentidos. Que si no se hace pictórico: trascendería. (Solo el tapiz no tiene nada que «objetar». Es por eso por lo que todo el mundo es tapiz alegórico). Hacer la deducción trascendental del tema a partir del postulado de que lo que existe se hace necesario (lo que se puede expresar, lo que se puede «incluir» aparece en una armonía preestabilizada para formar). Inicio: lo incluible. (¿En qué consiste —radicalmente— la pura visibilidad?). Problemas de gravedad. «Expresión» (Hildebrand) — paisaje. Personas juntas. Posibilidades *histórico-sociológicas*. La pintura como arte fuertemente ligado: porque el sentido es solo postulado (necesidad de lo inevitable), pero no formal a priori (como en la poesía).
4. La visibilidad es un postulado: inalcanzable. Al ser negativa (eliminación del «conocimiento»), surge una nueva teoría de los objetos: por ejemplo, el problema de la solidez (el espacio, en cierto modo, con los impresionistas y Cézanne).
5. Analogía de la geometría absoluta. A partir de esto: a) rechazo de las meras teorías temáticas; b) lograr lo mínimo de lo no pintable (en el sentido más estricto), lo inclusivo. Los «diferentes» (casi coordinados) mundos pictóricos.
6. Si el «motivo» fuera puro «dado», y puro por la visibilidad, un cambio de mentalidad sería algo puramente ópticopintorico. (modelado, etcétera). Sin embargo, si (ciertamente de la mano con este cambio) el movimiento cambia, el acento (no puramente óptico) (individualización de la expresión facial, por ejemplo) cambia, entonces *otro cambio en la actitud* se hace evidente. (Riegl sobre el Barroco).
7. ¿La «solidez» debe desarrollarse a partir de la intuición pura?, ¿o presupone también un «objeto» y es su «cualidad»? Se transforma así en visibilidad; no se da, sino que se abandona.
8. Tema como base para los diseños puramente pictóricos.
9. La óptico-mental (Hildebrand) — anuncio 3.

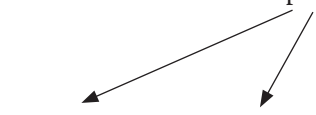
10. Deducción trascendental del objeto de los medios y del material (conexión con la «inclusión»). Pintura y escultura.

Transiciones al tema

1. Espacio - impensable sin cosas. ¿Cómo son visibles las cosas?
2. Orden: a) materia; b) estructura (solidez, pesadez); c) expresión; d) cosa; e) composición (las relaciones, relaciones espaciales, relaciones decorativas, estado de ánimo).

Así que hay: a) lo puramente visible; b) lo inclusivo; c) lo inexistente.

La doctrina del mundo «apropiado».



El requisito de la totalidad, es decir, la conclusión interna.

Espacioso: perfección como una capa extendida sobre las cosas.
De la filosofía de la historia:
Mente: puramente pictórico.
Alma: pictórico-humano — Mítico.
Espíritu: pintoresco-histórico-filosófico. Aumentar el riesgo de-poder-aparecer. (Delacroix).
a. Cómico.
b. Mítico.

Naturaleza Muerta:	Ancho + colorido:	Sin problemas de fondo:	Minimizar la participación
Retrato:	Profundidad:	Desaparición del fondo:	Principio de inclusión: la expresión como sentido
Paisaje:	Tamaño:	Regla de fondo:	Estructura y relación de cosas: «La expresión» como relación constitutiva
El hombre en el paisaje:	Punto álgido:	Dominio del fondo:	El hombre como señor del mundo

Retrato: estado de ánimo y profundidad. Problemática del paisaje.
Paisaje: estructura. Problemática humana (¿escultura?).

Retrato:		
Mente:	La objetividad del pintor (Fr. Hals)	Carácter
Alma:	La subjetividad del artista (Rembrandt)	Profundidad
Espíritu:	Objetividad de la postura (barroca, clasicista)	
El ser del hombre (convirtiéndose en la filosofía de la naturaleza. Cézanne también pinta filosofías naturales del hombre)	Monumentalidad	

EPILOGO
DE GYÖRGY MÁRKUS

«Comencé como crítico literario y ensayista que buscó apoyo teórico en la estética de Kant, y más tarde en la de Hegel. En el invierno de 1911-1912 se desarrolló en Florencia el primer plan de una estética sistemática independiente, que comencé a elaborar en Heidelberg en los años 1912-1914. Sigo pensando en el favorable interés crítico que Ernst Bloch, Emil Lask y sobre todo Max Weber mostraron en mi intento. Él ha fallado completamente [...] externamente, el estallido de la guerra interrumpió este trabajo», escribió Georg Lukács en 1962 en el prólogo de su obra estética tardía más importante, *La peculiaridad de lo estético* (*Obras completas,* Neuwied, 1963, vol. II, p. 31), sobre el primer intento antes de pasarse al marxismo. Esencialmente, la misma información se puede encontrar en sus escritos cortos posteriores que ilustran su propio desarrollo espiritual; pero su actitud frente los intentos anteriores muestra, estrictamente *(strikt),** un menor rechazo. Al menos desde el punto de vista de su propio desarrollo, subraya la importancia del problema fundamental de esta búsqueda, que se planteaba en «forma kantiana» pero se oponía a su orientación hacia el subjetivismo kantiano, cuestión que acercaba más a la realidad: «Hay obras de arte, ¿cómo son posibles?». También pone el énfasis en la significación de la separación de la estética y la ética, que él mismo elaboró durante este tiempo (véanse *Utam Marxhoz*** [*Mi camino a Marx,* vol. I], prefacio, Magvetö, Budapest, 1971, p. 13; y *Magyar irodalom, magyar kultura* [Literatura húngara, cultura húngara], prefacio, Gondolat, Budapest, 1970, p. 13).

Sus alumnos, que pertenecían a su círculo más estrecho, sabían que existían algunas partes de este manuscrito estético

temprano (la *Estética de Heidelberg,* como solía llamarlo Lukács), más precisamente que habían regresado de Arnold Hauser (Londres) a Lukács en los años sesenta. En 1919 entregó algunos capítulos terminados del trabajo a Hauser, pidiéndole que los conservara. Lukács afirma repetidamente que ni siquiera leyó los manuscritos recuperados; este hecho puede sorprender solo a aquellos que sabían tan poco de su actitud negativa hacia su propia fase de trabajo premarxista como sabían de la actitud intelectual general que lo caracterizaba, por la cual su propio «destino espiritual» siempre estuvo atado a los problemas planteados por la obra en curso, mientras que mostraba una total indiferencia hacia aquellos que ya estaban en papel.

Sin embargo, en el verano de 1970, cuando el plan para una antología de sus primeras obras en húngaro surgió en forma concreta, Lukács entregó estos manuscritos a algunos de sus alumnos, a saber, Ferenc Fehér, Agnes Heller, Mihály Vajda y el autor de este epílogo, pidiéndoles que juzgaran si valía la pena incluir el material o partes de él en la publicación. El texto tipográfico contenía tres capítulos aparentemente no relacionados entre sí; estos son, en la terminología de esta edición, el tercer capítulo de la *Filosofía del arte* (en adelante, *PhK*), así como los capítulos primero y quinto de la *Estética* (en adelante, *Äst*). Los consultados llegaron unánimemente a la conclusión de que los fragmentos inéditos del trabajo debían ser publicados en su totalidad; Lukács estuvo de acuerdo. Sin embargo, como ya estaba gravemente enfermo en ese momento, las preguntas detalladas sobre la estructura, la historia de origen, etcétera, no pudieron ser respondidas. Los manuscritos de Heidelberg ya no pudieron ser aclarados con él, pero algunos momentos adicionales surgieron durante algunas conversaciones. En parte, Lukács confirmó la suposición (muy «probable») de que el estudio «La relación sujeto-objeto en la estética», publicado por *Logos* en el número 1917-19/I (en este volumen, *Äst,* cap. 3), también formaba parte del mismo manuscrito. Por otra parte, recordó que el estallido de la guerra solo había interrumpido temporalmente su trabajo sobre una

Estética y que lo había reanudado después de que se hubiera completado la *Teoría de la novela*. (Solo más tarde quedó claro que Lukács también comunicó este hecho por escrito: en una carta de 1969 a István Mészáros, quien la ha publicado recientemente).

Cuando Georg Lukács murió en 1971, el trabajo editorial sobre los manuscritos no había hecho más que empezar. Sin embargo, el orden de sus bienes reveló otros escritos que no solo enriquecieron las partes previamente conocidas del manuscrito, sino que también las pusieron bajo una luz diferente. Entre los papeles de su esposa, que ya había muerto antes, había también un paquete de manuscritos, digno de mención, con obras en parte escritas antes de 1919 y en parte antes de 1933-1944. Entre ellos, la versión manuscrita de tres capítulos de los cuatro capítulos conocidos hasta ahora (con el artículo de *Logos* en general), además de otros tres capítulos en manuscrito, así como otros en forma de texto tipográfico: los capítulos primero y segundo de *PhK* y el capítulo cuarto de la *Äst.* Casi se puede decir con certeza que el propio Lukács no sabía nada sobre la existencia de estos documentos; al menos no podía recordarlos en los años sesenta.

Otros dos casos revelaron material relacionado con los manuscritos de Heidelberg; pero su significado es mucho menor. Por un lado, resulta que Lukács no solo le dio a A. Hauser, sino también a Charles Tolnay (Florencia) partes del texto de su *Estética* para su custodia; pero estas resultaron ser copias de capítulos ya conocidos. Por otro lado, hace unos meses (por caminos más bien aventureros), llegó una maleta al archivo Lukács de la Academia Húngara de Ciencias, que contenía cartas, manuscritos y notas: Lukács lo había depositado en un banco en Alemania antes de regresar de Heidelberg a Budapest. Incluso un breve resumen del contenido demostró que Lukács no tenía la intención de dejar los documentos relativos a su *Estética* en Heidelberg, sino que probablemente se los llevó con él a Budapest. Pero entre las notas de los años 1914-1915 para su libro sobre Dostoievski (del cual solo se terminó el primer capítulo introductorio, conocido bajo el título «La

teoría de la novela») se encuentran también notas y notas al capítulo 5.º de la *Äst*. También salieron a la luz todas las notas y bocetos de la conferencia *El problema de forma de la pintura,* cuyo texto también se ha incluido en este volumen. Pero sobre eso trataremos más tarde.

Por lo tanto, los siguientes manuscritos estuvieron inmediatamente disponibles para el personal de redacción de esta publicación (con la nomenclatura de este volumen):

PhK I: Manuscrito con el título I. *El arte como «expresión» y formas de comunicación de la realidad vivencial* + una copia tipográfica, encuadernada, en la portada, de la inscripción *Filosofía del arte I* (no es manuscrito de Lukács);

PhK 2: Manuscrito, con el —obviamente, posterior— título a lápiz 2.º *Esquema Fenomenológico de la Conducta Creativa y Receptiva* + dos copias del Texto tipográfico, una en la misma encuadernación que el primer capítulo, con el titular 2.º, en hojas sueltas, en la primera página del manuscrito de Lukács : 1. *Estética,* cap. 2.

PhK 3: Manuscrito que comienza con la página 5, con un fragmento de oración eliminado (falta el comienzo de la oración), sobre él el título escrito más tarde con lápiz: *la historicidad y la atemporalidad de la obra de arte* + dos ejemplos de texto no tipográficos sin encuadernación que comienzan en el mismo lugar; uno sin, el otro con el título del lápiz *III;*

Äst I: No hay manuscrito disponible; la única copia mecanografiada lleva el título *I* con un lápiz rojo;

Äst 3: Manuscrito titulado *III: La idea de la obra en sí. 1. la relación sujeto-objeto en la estética*, al final un nuevo subtítulo: 2. *La aleatoriedad inteligible y el antropologismo del arte,* seguido de otra página de texto (véase *Äst,* Apéndice II). No hay tipografías disponibles, pero entre los documentos encontrados en 1971 se encontró una fecha separada del artículo de *Logos,* en él, con la letra de Lukács, el comentario *Estética,* cap. 3.

Äst 4: Manuscrito con el título principal 2. *La dialéctica trascendental de la idea de belleza;* después de aproximada-

mente una página de texto sigue el subtítulo 1. *La idea lógico-metafísica de la belleza* + una copia tipográfica con la observación manuscrita *Estética,* cap. 4.

Äst 5: Manuscrito con el título 2. *La idea de la belleza filosófica del desarrollo especulativo* + dos copias tipográficas, en una el título manuscrito «*Estética,* cap. 5 ("Dialéctica Trascendental II")».

Tan pronto como, inmediatamente después de la muerte de Lukács, salieron a la luz los capítulos antes desconocidos de los manuscritos de Heidelberg, los editores se encontraron con un nuevo problema. En sus escritos y palabras, Lukács siempre mencionó *una* gran y completa *Estética* manuscrita en la que había trabajado durante su estáncia en Heidelberg. Sin embargo, los materiales recuperados no pueden abordarse como parte de un trabajo, *sensu stricto,* en una obra única. En cuanto a la forma y el contenido, este material contenía dos «primeros capítulos» (*El arte como «expresión»…* o *la puesta [en escena] [Setzung] estética*), que, aunque parten de la misma pregunta, difieren en gran medida en cuanto al contenido. Además, en algunas cuestiones filosófica e indudablemente esenciales, adoptan posiciones fundamentalmente diferentes e irreconciliables —que más se deben mencionar—. La reconstrucción lógica e histórica de los manuscritos, la elucidación de la estructura actual y las circunstancias de su creación se convirtieron, así, en una tarea particularmente importante y promovida enfáticamente, tanto más cuanto que los números de los capítulos de Lukács en los diversos manuscritos no aparecen a primera vista ni claros ni consistentes. En la presente edición, los manuscritos ya están incluidos, por supuesto, en la serie reconstruida; este epílogo tiene como objetivo principal explicarlos y, al mismo tiempo, esclarecer en la medida de lo posible los detalles relativos a la historia de los manuscritos.

La reconstrucción se vio considerablemente facilitada por el hecho de que en los manuscritos —en contraste con los mecanografiados, cada uno de los cuales comenzaba con la p. 1

(excepto los capítulos 4 y 5 de *Äst,* que están paginados consecutivamente)— el propio Lukács dio a varios capítulos números de página consecutivos, de modo que su unidad es indudable. Tales son, por un lado, los capítulos 1 y 2 de *PhK* y, por otro, los capítulos 3, 4 y 5 de las *Äst*. Por lo tanto, la tarea final era aclarar la relación estructural y temporal entre cuatro grandes grupos de manuscritos.

El trabajo se vio facilitado por el hecho de que Lukács, a diferencia de todos los demás capítulos que nos dejaron, en el caso de la única copia tipográfica disponible del primer capítulo de *Äst,* dio sus fuentes en forma de notas a pie de página. En la página 64 del texto tipográfico se refiere a la tercera edición de *El objeto del conocimiento,* de Rickert, por lo que el *post quem* de este capítulo es claramente 1915. Esta información por sí sola hizo probable que el «otro» primer capítulo (así como el que sigue formalmente a este capítulo de fenomenología) hubiera sido escrito antes del estallido de la guerra. Esto es expresamente confirmado por varias referencias en los dos capítulos a los ensayos de *El alma y las formas,* de cuyo punto de vista Lukács —también según las obras publicadas— ya se distanció notablemente después de 1914. También contienen varias referencias a las obras de su buen amigo Leo Popper, que murió a finales de 1911 y cuyos estudios Lukács, como muestra la correspondencia, intentó editar junto con Károly Polányi para su publicación en el verano de 1912. Como al principio del segundo capítulo (*PhK,* p. 54) puede leerse una referencia a *La doctrina de juicio,* de Lask, que apareció a principios de 1912 —incluso sin una indicación clara de la fuente—, el trabajo sobre el manuscrito no pudo haberse iniciado mucho antes. Así que parece extremadamente plausible situar el comienzo de estos dos capítulos en algún momento alrededor de 1912. (Una mirada a la correspondencia más tarde corroboró la suposición de que el primer capítulo no fue escrito antes del otoño de 1912. Sin embargo, se pudo establecer con certeza que ambos capítulos ya habían sido completados a finales de 1913; Erwin Bauer, hermano de Béla Balázs, agradeció a Béla Balázs por carta de 9 de febrero de 1914 el envío de la transcripción de estos capítulos).

La pregunta se limitaba entonces a cómo se relacionaban los cuatro capítulos restantes, que habían sido preservados y divididos en dos grupos más grandes, con los comienzos de los dos manuscritos.

En el curso de las investigaciones posteriores quedó claro que el capítulo sobre la *historia,* por su contenido y características formales, pertenecía al manuscrito escrito antes del estallido de la guerra y que probablemente había sido ejecutado entre finales de 1913 y la primera mitad de 1914. Los otros tres capítulos («Relación sujeto-objeto» y las dos partes de la «Dialéctica trascendental»), que deben ser entendidos como una unidad en el manuscrito, son continuación del manuscrito iniciado en 1916; probablemente se escribieron entre finales de 1916 y principios de 1918. (También basándonos en la correspondencia, el momento en que Lukács comenzó a escribir este manuscrito posterior puede datarse claramente en el otoño de 1916, cuando Lukács regresó a Heidelberg tras un año de servicio militar en Budapest). Teniendo en cuenta los títulos visibles en los manuscritos, apareció el primer manuscrito que se escribió antes del estallido de la guerra, *Filosofía del arte,* para llamar a esta última, por otra parte, *Estética,* aunque la autenticidad de las denominaciones no puede garantizarse de ninguna manera: el título *Filosofía del arte* aparece solo en una copia mecanografiada de un capítulo y no con la letra de Lukács. A estas denominaciones no se les puede atribuir un significado conceptual: Lukács se refería a menudo a la obra en la que trabajaba como una *Estética,* incluso en cartas anteriores a 1915, pero después de 1916 también utilizó la fórmula filosofía del arte.

Esta reconstrucción de la estructura y de la cronología está, en nuestra opinión, también suficientemente justificada por los argumentos respecto a la forma. A este respecto, la terminología debe mencionarse, sobre todo. Todos los capítulos de *PhK* están formulados de manera consistente y consecuente en una terminología de «conducta», «comportamiento», si se me permite: Lukács escribe sobre lógica, ética, religión, estética, etcétera, comportamiento, tipos de comportamiento,

etcétera. Sin duda, este término aparece a menudo también en la *Estética,* pero ya en un sentido más estrecho. Esto es lo que se entiende aquí —más o menos consecuentemente— por la relación, la actitud del sujeto a cualquier esfera dada, pero también el concepto y el término de «la puesta en escena» *(Setzung)* de la esfera, que no se puede encontrar una sola vez en *PhK.* En este sentido, Lukács habla de puestas [en escena] teóricas, éticas, estéticas, metafísicas, de tipos de puesta [en escena] *(Setzungsarten),* de necesidad de puesta [en escena], etcétera. Además, mientras que Lukács, en *PhK,* describe el reino del conocimiento como la esfera «lógica» y usa las expresiones «forma lógica», «objeto lógico», «sujeto lógico» en este sentido, en la *Äst* aparece en su lugar la formulación «teórica» (esfera teórica, validez, puesta [en escena], forma, etcétera); la «lógica» está aquí (también más o menos consistente) como designación de solo un cierto nivel de la esfera *(Sphäre)* teórica. En general se puede decir que la terminología de la filosofía de la validez del neokantismo se puede encontrar en la *Äst.* En relación con ciertos cambios en el contenido, se aplicó de manera más sistemática que en el caso de *PhK.* (Aunque debe tenerse en cuenta que el término *comportamiento,* probablemente, ya ha sido adoptado por Lask). Debe añadirse que en el texto de *Äst,* especialmente en los capítulos primero y tercero, la terminología tiene una gran influencia en las «ideas…» de Husserl («entre paréntesis», «reducción», «entorno *(Umwelt)* de las actitudes naturales», «realidad natural»), de los cuales no se encuentra ni rastro en *PhK.*

Una conclusión similar permite el examen de las referencias —en número considerable— a debates anteriores. Todas estas referencias del capítulo «Historia» pueden identificarse claramente con los pasajes correspondientes de los dos capítulos precedentes de *PhK.* En este contexto, parece especialmente significativo que en el texto haya al menos una referencia inequívoca al primer capítulo de *PhK* basada en un problema (el problema de la indivisibilidad en la realidad de la vivencia) que no se aborda en general en *Äst* (en vista del cambio de contenido del dictamen, no puede abordarse en absolu-

to). Al principio del capítulo 3 de *Äst,* por otra parte, hay una referencia a explicaciones anteriores, es decir, sobre la base de una formulación (el comportamiento estético normativo como vivencia pura), que —de nuevo debido a las causas principales— solo aparece en el capítulo de la primera *Äst,* pero esta vez con especial énfasis. Finalmente, el manuscrito muestra un lento cambio en la ortografía de Lukács, con una tendencia a reducir progresivamente las palabras escritas en la ortografía latina. Esta tendencia es corroborada por un estudio de la correspondencia; pero la dirección del cambio corresponde a la secuencia temporal de la escritura, como se hipotetiza aquí.

Subjetivamente, al menos para mí personalmente, las consideraciones de contenido parecían más importantes que estas conexiones formales, a saber, la cuestión de las esenciales diferencias teóricas fundamentales en los puntos de vista que surgen entre los dos manuscritos reconstruidos de esta manera. Esto también arrojó luz sobre la cuestión de por qué, después de 1916, Lukács comenzó a trabajar de nuevo en su gran obra estética planeada, en lugar de simplemente continuar con lo que ya existía. Desgraciadamente, este problema, que ya implica una interpretación de toda la obra, no puede ser discutido meritoriamente en un epílogo por el editor. Por lo tanto, solo una referencia al hecho de que, desde el punto de vista de una caracterización estética *sensu stricto* de la obra de arte, *PhK* y *Äst* representan un punto de vista completamente idéntico, pero se justifica e interpreta en los dos manuscritos desde dos puntos de vista filosóficos globales esencialmente diferentes (de lo que se deduce que el «lugar» de la esfera estética *en su conjunto* también está cambiando). La esencia de este cambio podría ser caracterizada brevemente; en lugar de una síntesis de la filosofía de la vida y el kantismo, como en *PhK,* como se encuentra en *Filosofía, Äst* es reemplazada por un kantismo extremadamente dualista, consistente e interpretado. Esto es particularmente evidente en la interpretación del término realidad vivencial. En *PhK,* la realidad de la vivencia es interpretada en esencia —aunque de ninguna manera consistente

en todas sus partes— desde una base filosófica de la vida, como la esfera inexpresable y subjetiva de la inmediatez y la calidad pura, cuya estructura interna encuentra expresión conceptual en el solipsismo. (Aquí, lamentablemente, no podemos entrar en las dificultades internas a las que conduce la unión de esta concepción con la concepción claramente kantianas de las esferas normativas). En *Äst,* por otro lado, la realidad de la vivencia se convierte en un contraste directo con la «inmediatez genuina», se entiende como una estructura de objeto «objetivamente secundaria» y «artificial», como un conglomerado confuso de objetividades «terminadas», formadas por formas primarias-normativas de la puesta [en escena] *(Setzungsformen),* objetividades que han arrebatado todo rastro de la construcción teleológicamente razonable a las conexiones homogéneas de los sentidos y al «mero ser», al *factum brutum,* han caído, están fragmentados. Como resultado de todo esto, la caracterización general-global de la esfera estética también está cambiando inevitablemente, en el sentido de que el mundo de la obra de arte está más «alejado» de la «realidad empírica», más fuertemente aislado de ella. Así, por ejemplo, se omite todo el problema de la inmediatez dentro de la realidad de la vivencia, el concepto de malentendido en *Äst,* ya se da una interpretación inequívoca solo en relación con la esfera estética (al igual que desaparecen las tendencias de *PhK* de derivar la forma estética genéticamente a partir de una aclaración, homogeneización de los esquemas cualitativo-individuales de expresión de la comunicación ordinaria, cotidiana, de su relación absoluta entre sí). Ciertas definiciones conceptuales, que son tan válidas en *PhK,* para la realidad de la vivencia como para la esfera de la estética (por ejemplo, «vivencia pura») reciben un significado puramente estético en *Äst* (por ejemplo, pp. 23, 31 y 87 de *PhK*. De las páginas 52 ss., 83 ss. de la *Äst*. I, etcétera). Pero lo que es aún más importante: las características de la estructura de la obra, que se llevan a cabo en *PhK* y que también permanecen inalteradas en el manuscrito posterior, y que son todas referencias implícitas al tema de la realidad vivencia (como el término

esquema de realización vivencial, la realidad utópica, las diversas *coincidentia oppositorum*) aparecen en *Äst* consistentemente como determinaciones derivado-secundarias que caracterizan no la esfera estética real, concebida en su pureza, la obra en sí misma, sino la relación, sin duda necesariamente normativa, pero igualmente necesaria relación inadecuada, de las subjetividades asignadas (o también la transposición teórica de la puesta [en escena] *[Setzung]* estética) (por ejemplo, *Äst.* III, 119 ss., *Äst.* I, 75 ss., 87-88, etcétera).

Sin embargo, los cambios esenciales en la visión teórica ni siquiera se enumeran exhaustivamente en el catálogo y la cuestión de sus causas o implicaciones ideológicas ni siquiera se ha tocado. Sin embargo, creemos que esto tampoco forma parte aquí de nuestra tarea. Solo debe indicarse que los manuscritos de *PhK,* y *Äst,* reconstruidos de tal manera, también muestran diferencias de contenido claras, sustanciales y coherentes, que parecen corroborar el esquema de estructura y transcripción adoptado en el curso del trabajo editorial.

En cambio, en silencio, hasta ahora se ha ignorado un problema que sin duda complica la imagen presentada hasta ahora, que en realidad debería haberse abordado en la cuestión de las referencias a lo que se ha mencionado anteriormente y a lo que se iba a tratar más tarde. El primer capítulo de *Äst* quiere sin duda ser una introducción general y metodológica a un capítulo inmediatamente posterior sobre la fenomenología del comportamiento creativo y receptivo, y el texto del tercer capítulo de *Äst* publicado en *Logos* se refiere a él como un texto ya existente que precede a este; brevemente los problemas de este capítulo también se resumen en una nota al pie. Además, hay varias decenas de referencias en el texto de la *Äst* a este capítulo de fenomenología, que, predominantemente, pueden identificarse claramente con el segundo capítulo del título similar de la *PhK*. Puesto que la asimilación de este segundo capítulo al manuscrito de preguerra no es en absoluto dudosa (no por la causa formal mencionada anteriormente, a saber, la paginación común-continua con el capítulo de «expresión», sino también por las conexiones relacionadas con el

contenido), surgen tres posibilidades. O bien Lukács escribió otro capítulo de fenomenología que se ha perdido, o bien escribió el capítulo correspondiente de *PhK* para la *Äst*, en cuyo caso también se pierde este manuscrito reescrito, o bien quería insertar el capítulo relevante de *PhK* en el manuscrito posterior. Me inclino por este último punto de vista, aunque sin duda existen argumentos de peso en contra de esta hipótesis.

Los argumentos a favor de una nueva versión o revisión son principalmente de naturaleza de contenido. Aunque el punto de vista filosófico general de la PhK, que acabamos de esbozar brevemente en su contraste con el punto de vista de *Äst,* se presenta y explica explícitamente en el primer capítulo, el segundo capítulo de la PhK indudablemente a veces se refiere a este punto de vista y, lo que es más importante, también se basa en él en numerosas referencias esenciales a las ideas. Además, en nuestra opinión, la visión de la tarea y el método de la fenomenología estética, tal como se presenta en el primer capítulo de *Äst,* no corresponde plenamente a los debates generales pertinentes en el capítulo 2 de *PhK,* y en algunos casos ni siquiera corresponde a la práctica metodológica de las afirmaciones que aquí se encuentran. En la nota al pie del tercer capítulo —publicada en *Logos*— se resume muy claramente que la fenomenología quiere ser entendida «más en el sentido de Hegel que en el de Husserl : como un camino que el ser humano "natural" que vivencia debe recorrer hasta transformarse en sujeto estético (el creador y receptivo)». Este realce «hegeliano» se convierte en *Äst*. I, se concreta claramente en el sentido de que la estructura de la esfera fenomenológica debe entenderse como «una serie con una cierta estructura jerárquicamente ordenada». Sin embargo, esta influencia fuerte de Hegel no puede ser probada en el texto de *PhK*. Sobre todo, Hegel ni siquiera se menciona aquí; el comentario sucinto de Lukács al principio del capítulo sobre la prehistoria del método fenomenológico («hasta ahora, la investigación metodológica consciente sobre fenomenología solo se ha llevado a cabo en la lógica») parece incluso olvidar por completo que hay una fenomenología de Hegel; en términos de contenido

esta observación difícilmente puede ser relacionada con Hegel (según las explicaciones explícitas y detalladas de *Äst,* también debería referirse a Husserl). Más importante aún, la definición de la fenomenología como «psychologia rationalis normativa et methodologica» en *PhK.* 2 no parece corresponder a lo anterior. Más bien se infiere de las breves observaciones metodológicas al comienzo del capítulo que es tarea de la fenomenología, asumiendo la existencia *(Dasein)* del valor central de la esfera que debe fundar, encontrar en el sujeto de la realidad vivencial todos los momentos de comportamiento (que no son más que «fragmentos incoherentes») que muestran una orientación a este valor como forma de vivencia o como «a la actividad y el anhelo»; de hecho, la práctica metodológica de la primera mitad del capítulo es congruente con este punto de vista. Sin duda, en la segunda mitad del capítulo (comenzando esencialmente con el problema de la «forma pura») aparece claramente la idea de transformar el sujeto de la realidad vivencial —impulsado por las contradicciones de la relación sujeto-objeto— en un sujeto normativo-estético, que está cambiando en ciertas etapas; la ejecución acerca de «forma pura —forma trascendental— devuelto en forma pura» podría incluso ser entendida como una tríada clásica hegeliana. Si realmente nos enfrentamos aquí con la influencia de Hegel, o con un Kierkegaard extrañamente interpretado, no se puede considerar más de cerca. Sea como fuere, la discrepancia teórica entre los dos manuscritos mencionados no se ha resuelto todavía.

Aparte de estos argumentos, según los cuales el texto inalterado de *PhK.* 2 difícilmente podía integrarse en la estructura de la *Äst* debido a la preocupación por su contenido, existe al menos un argumento para el hecho de que la nueva versión o revisión haya tenido lugar realmente. En *Äst.* 3 dice: «El hecho de que la llamada "vivencia de la naturaleza" del artista —con los acentos psicológica y fenomenológicamente importantes de la posición "más alta" o "más profunda" de la naturaleza en contraste con el arte— no anula la inmanencia del comportamiento creativo que se ha demostrado en la fenomenología».

Al menos no he podido entrar en el texto de *PhK*. 2 para encontrar un pasaje que pueda ser identificado con esta pista.

Sin embargo, creo que es necesario excluir la posibilidad de un nuevo capítulo sobre fenomenología. Ya que, por cierto, puede ser documentado (lo que veremos más adelante) que, en 1918, Lukács incluyó un capítulo sobre fenomenología en el manuscrito, que él mismo consideraba uniforme y que contenía las partes restantes de *Äst* (como segundo capítulo), supongo que probablemente sea el segundo capítulo de *PhK*. Si tenía la intención de reelaborarlo (lo que es fácil de imaginar si hubiera podido llevar la obra completa a su forma final), esto no ocurrió en el curso de la obra sobre el manuscrito, es decir, hasta principios de 1918.

Sobre todo, cabe señalar que Lukács, no en una fecha significativamente posterior, sino ya en 1916-1917, mientras trabajaba en la *Äst,* consideraba el material actual de *PhK* y el material resultante de la *Äst* esencialmente como un manuscrito que tenía que ser arreglado de alguna manera para su impresión (obviamente, omitiendo capítulos o partes de *PhK* que él consideraba obsoletas). Así que, en noviembre o diciembre de 1916, se quejaba en una carta a Paul Ernst: «estas masas cada vez mayores de manuscritos y notas», aunque apenas había abordado la *Äst* uno o dos meses antes, y de esto probablemente solo un capítulo podría haber sido terminado (otras cartas sugieren que la *relación sujeto-objeto* del capítulo no se terminó hasta marzo de 1917). Ya a finales de 1916 escribía sobre su intención de «dejar de lado» parte del material y publicarlo en un volumen separado como primera parte de la obra completa. Por otro lado, hay que señalar que las numerosas referencias —hacia adelante y hacia atrás— al capítulo de fenomenología que se encuentran en diversos lugares de la *Äst,* con la excepción de uno de los casos mencionados anteriormente, son todas identificables con los correspondientes pasajes de texto de *PhK.* 2, que comprenden y agotan todos los momentos intelectuales esenciales de esta. El capítulo sobre fenomenología que surgió de estas referencias es sin duda idéntico al capítulo correspondiente sobre la PhK en cuanto a

la temática y el contenido principal. En tales circunstancias, en mi opinión, la suposición de que Lukács escribió todo un nuevo capítulo debe dejarse por infundada.

La revisión es improbable por dos razones. Menos importante es el hecho de que se pueda declarar —con conocimiento de los manuscritos Lukács — que, como regla general, hizo mejoras y revisiones del texto escrito a mano incluso si la copia mecanografiada ya estaba disponible (en lo escrito a mano, a cada página escrita se asigna otra en blanco para las mejoras e inserciones). Así fue, a modo de ejemplo, en el caso de *Äst.* 3; este texto fue modificado ligeramente antes de su publicación en *Logos.* El manuscrito contiene correcciones del autor de dos puntos diferentes en el tiempo y consejos para escribir dos veces. En el manuscrito de *PhK.* 2, por otra parte, no hay rastro de una reelaboración posterior.

Por otra parte, desde principios de 1917, las cartas de Lukács, que expresan una creciente impaciencia, han mencionado repetidamente el plan para terminar el «primer volumen»; dado que, al mismo tiempo, el foco de atención se está desplazando hacia el doctorado en la Universidad de Heidelberg, esto es cada vez más urgente. Casi todas las cartas contienen una nueva fecha «límite» porque el trabajo debe estar terminado. Sin embargo, la estética —ahora concebida como una tesis doctoral— no pudo ser completada de acuerdo con el plan original. La tercera parte de *Dialéctica transcendental,* dedicada a Kant, a la que se hace referencia varias veces en *Äst,* no fue completada; en mayo de 1918, Lukács presentó el manuscrito inacabado, sin esta parte. En vista de estas circunstancias, parece muy cuestionable que se hubiera tomado el tiempo de hacer el trabajo inconcluso sobre el capítulo fenomenología del manuscrito anterior; una tarea que, según todas las pruebas, le parecía extremadamente molesta.

Es cierto que, independientemente del problema del segundo capítulo de la *Äst,* también se plantea la cuestión de hasta qué punto el material incluido en esta publicación puede considerarse completo, si otros capítulos de los manuscritos de Heidelberg no podrían estar ocultos en otro lugar. Con res-

pecto al manuscrito de los años 1916-1918, esta pregunta debe ser respondida claramente de manera negativa. La tesis doctoral presentada no salió a la luz, pero los documentos relativos a la solicitud de doctorado de Lukács pueden encontrarse en el archivo de la Universidad de Heidelberg (Univ.-Archiv Heidelberg III, 5 a, 186, f. 223-253). Entre ellos se encuentra el informe de Rickert con un breve resumen de los contenidos del trabajo presentado. Establece que «las discusiones metodológicas, por lo tanto, ocupan un gran espacio en las primeras secciones. En particular, pretenden demostrar la necesidad de una "fenomenología" estética, que debe preceder a la doctrina actual del valor de las construcciones estéticas de significado. Un "esbozo" exhaustivo de esta fenomenología del comportamiento creativo y receptivo llena el segundo capítulo. Luego, en el tercero, puede comenzar la representación de los conceptos estéticos centrales, y comienza con una discusión de la relación sujeto-objeto. Después, sin embargo, la investigación no continúa sistemáticamente como antes, sino que se quiebra con un examen de la metafísica de la belleza que aún no ha concluido en los capítulos presentados. Cómo se está construyendo todo el sistema todavía no es evidente». Como se desprende claramente de este informe, la tesis doctoral corresponde al texto que tenemos hoy a nuestra disposición. Sin embargo, dado que Lukács no reanudó el trabajo sobre el manuscrito después de 1918, la cuestión de las posibles partes faltantes del manuscrito puede responderse claramente de forma negativa en lo que respecta a la *Estética.*

Aunque sobre una base menos discutible, una respuesta negativa también puede ser probable en relación con la *Filosofía del arte.* La suposición de que entre los capítulos de fenomenología e historia había habido originalmente uno o más capítulos debe descartarse como bastante improbable. El capítulo sobre la historia contiene numerosas referencias a obras anteriores, todas ellas identificables con el material de los dos capítulos existentes. Parece igualmente improbable que Lukács hubiera puesto más partes en papel después del capí-

tulo sobre la «Historia». Obviamente, en la primera mitad de 1914 ya se estaba trabajando en este capítulo. (El borrador de la conferencia *Problema de la forma en la pintura* no pudo completarse antes de finales de 1913 por razones que aún están por considerar. Por otro lado, este borrador contiene el hilo de pensamiento del último punto de *PhK*. 3, pero en una forma mucho menos madura). En otoño, a más tardar en el invierno de 1914, Lukács ya estaba trabajando en su libro sobre Dostoievski. Por lo tanto, es muy probable que el material incluido en este volumen estuviera completo. Como veremos más adelante, es concebible que Lukács, incluso antes de comenzar con la *Filosofía del arte,* iniciara un trabajo estético sobre la base de otro plan, del cual, sin embargo, solo se podía completar el inicial. Si este fuera el caso, entonces el fragmento del manuscrito en cuestión aún no ha sido encontrado.

El problema de la reconstrucción de la superestructura incluye totalmente la respuesta a otra pregunta. Tanto los manuscritos de *PhK* como de *Äst* están sin terminar, ¿qué lugar se destinaba ahora a las partes existentes en el conjunto planificado?

Desgraciadamente, no conocemos un esbozo de toda la obra de la mano de Lukács, que se habría realizado en paralelo con el trabajo sobre el manuscrito. Sin embargo, medio siglo después, Lukács intentó responder a esta pregunta, a petición de István Mészáros, en la ya mencionada carta del 2 de diciembre de 1969. Dice: «en cuanto a la estética antigua, es muy difícil reconstruir el plan antiguo exactamente. La primera parte habría sido "la puesta [en escena] estética". El artículo de *Logos* pretendía ser la introducción a la segunda parte, seguida de la "historicidad e intemporalidad de la obra de arte". En consecuencia, en la segunda parte habrían seguido dos capítulos: "individualidad y una superpersonalidad de la obra de arte" y "La obra realizada como un complejo de formas". La tercera parte debería haber tratado de los diferentes tipos de receptividad. Todo esto es, por supuesto, solo memoria, que no puede ser exacta, porque el plan fue cambiado más de una vez durante la escritura».

Con respecto a esta reconstrucción tardía del autor, es importante señalar que, cuando Lukács escribió esto, sabía que solo tenía cuatro capítulos de los manuscritos de Hiedelberg y que no los había vuelto a leer. En cualquier caso, este esbozo de plan parece problemático en varias ocasiones. El capítulo de fenomenología ni siquiera se menciona, aunque este formó la segunda parte de *PhK,* como *Äst;* el capítulo de «Historia» está asignado a las secciones de texto pertenecientes a la *Äst,* aunque sabemos que Lukács, cuando lo presentó como tesis doctoral, no les dio este capítulo de *PhK;* no están incluidos en absoluto en el plan *(Konzept)* los dos capítulos de la *Dialéctica transcendental,* aunque el segundo de estos dedicado a Hegel ya estaba en posesión de Lukács en el momento en cuestión. Lo que realmente parece interesante del plan *(Konzept)* es, sobre todo, la observación sobre los capítulos del gran complejo aquí mencionado como «segunda parte», que sin duda estaría dedicada al problema de la «propia obra de arte». No se puede descartar que el capítulo sobre «individualidad y superpersonalidad de la obra de arte» mencionado en la carta sea al menos parcialmente idéntico en su tema al fragmento corto del capítulo titulado «La contingencia inteligible y el antropologismo del arte» incluido en este volumen como *Äst* del Apéndice II.

Más pistas fiables que esta memoria tan tardía, al menos en lo que se refiere a la estructura general de la obra, parecen ofrecer las pistas dispersas que se encuentran en el propio manuscrito. Estas muestran —y esto tanto en *PhK* como en *Äst,* completamente de acuerdo; demostrando así que la idea de la estructura básica no había sido cambiada durante todo el trabajo— el siguiente marco de estructura general: en el primer capítulo, que pretende ser una introducción filosófica y metodológica general (el capítulo de la «expresión» o de la puesta [en «escena»]), la obra debe dividirse en tres partes: Fenomenología —Teoría de la obra— Psicología postconstructiva (esta última aparece en *Äst.* I «Psicología trascendental», pero más tarde vuelve el término «Post-construcción»). Este triple sentido no es más que la reflexión teórica y la transposición

«de la estructura tripartita del mundo estético» (*PhK,* p. 52): «el camino hacia la puesta [en escena] estética, la puesta [en escena] como tal, y la puesta [en escena] tal y como se refleja en las subjetividades normativas» (*Äst.* I, p. 70). De las dos esferas «subjetivas», la fenomenología se sitúa «antes» de la obra como «una etapa indicativa previa a la obra», mientras que la post-construcción se sitúa después «como una secuencia metodológica más derivada de la obra y después de la obra» (*PhK,* p. 61). Su relación entre ellos, que se trata varias veces en ambos manuscritos, se ilustra más claramente (y según la concepción madura posterior de Lukács) en el siguiente pasaje de *Äst:* «[…] la fenomenología se sitúa conceptualmente "frente" a la obra, es la demostración de las condiciones de la posibilidad de la puesta [en escena] estética, tiene, por tanto, una intención sobre la ejecución de la puesta [en escena] estética, mientras que la psicología trascendental —también conceptual— se encuentra "después" de la obra mostrando las modificaciones normativas a priori de la objetividad de la obra que necesariamente surgen en el nivel de esta validez temática. La fenomenología es, pues […] el proceso de transformación de su vivencia en el sentido puro de la vivencia, mientras que la psicología trascendental busca una tipología de las posibilidades de vivencia asignadas a la obra, que se trata de un proceso, una serie, que se trata de una tipología, que se establece su secuencia de pasos como una superposición jerárquica y divergencia en la dirección de la obra que se va a desarrollar, que no se conoce ninguna secuencia de pasos o jerarquía, sino más bien posibilidades secundarias, a priori» (*Äst.* I, p. 68). Al mismo tiempo, por las razones que se detallan en el manuscrito, en fenomenología, el creador desempeña el papel principal; en psicología postconstructiva, el receptivo (*cf. PhK,* p. 67, *Äst.* I, p. 69, etcétera). Las categorías básicas de la tercera parte integral, que ni siquiera fue abordada, habrían sido, según el proyecto creativo de Lukács, la meticulosidad creativa y la emoción receptiva (véase, por ejemplo, *PhK,* p. 177).

En las dos grandes partes sobre las posturas subjetivas se incluía el análisis de la esfera estética propiamente dicha, el

trabajo estético simplemente dado: la obra misma. Según la forma de exposición de *Äst,* la apertura de esta gran parte habría sido la investigación de la «relación sujeto-objeto»; se puede suponer que en ambos manuscritos se pretendía que constara de varios capítulos. Parece probable que los planes de confección de los dos manuscritos hayan sufrido cambios sustanciales durante el periodo comprendido entre ambos, aunque en ambas versiones debería haberse hecho hincapié en el examen de la relación mutua entre las distintas clases de formas de la obra. Ninguno de los dos manuscritos permite reconstruir la estructura de la parte «de la obra misma» exactamente de la misma manera; la información más detallada está contenida en la carta de Lukács de diciembre de 1969.

Esta reconstrucción del marco principal de la obra, sin embargo, no proporciona aún suficiente información sobre la localización lógicamente precisa de algunas partes del manuscrito que nos quedan. No está claro, o al menos no es del todo obvio, cómo se pueden integrar dos partes en este plan estructural: el tercer capítulo de *PhK* («Historia») y los dos capítulos finales de la *Äst* (la formación de la «Dialéctica trascendental»).

En cuanto al capítulo de «Historia», este fue escrito, como se mencionó, inmediatamente después de los dos capítulos anteriores de *PhK.* Sin embargo, de ello no se deduce necesariamente una secuencia lógica. Es concebible que Lukács, por alguna razón, hubiera anticipado este capítulo, que más tarde estaría en su lugar en términos de su estructura lógica, y lo hubiera puesto sobre el papel. Puesto que él, por razones inexplicables, rechazó las primeras cuatro páginas del manuscrito incluso antes de la copia a máquina, las explicaciones comienzan en realidad *in medias res;** a diferencia del segundo capítulo, aquí no se menciona la ubicación lógica del tema discutido. Por lo tanto, solo podemos confiar en consideraciones sustantivas. La problemática del capítulo pertenece, sin duda, al análisis de la obra en sí misma —Lukács subraya muy firmemente que lo nuevo, la eternidad, la historicidad, etcétera, son categorías de la obra concebida en sí misma. Al mismo

tiempo, el problema es de una naturaleza muy peculiar. Suprime necesariamente la característica fundamental de la obra de arte —su absoluta inmanencia y autocontención/autonomía—. De hecho, esta parte trata una vez más de las condiciones de la posibilidad de la obra de arte —a diferencia del capítulo sobre fenomenología—, no de las condiciones subjetivas, sino de las objetivas; más precisamente, estas condiciones objetivas se consideran aquí «en relación con el sentido objetivo de la obra» (*PhK,* pp. 173 y 176). Es precisamente por esta razón que los términos que pertenecen al análisis del proceso creativo o receptivo (fenomenología o psicología postconstructiva) desempeñan un papel tan importante en este capítulo (véase *PhK,* pp. 175, 177, etcétera). El carácter de «transición» de esta parte es difícil de poner en duda: conduce de la fenomenología a la teoría de la obra, o de esta a la post-construcción. El testimonio de esta segunda posibilidad parece ser el papel fundamental del método tipológico en este capítulo; pero esto no parece suficiente para excluir la posibilidad de una «introducción» a la teoría de las obras, es decir, el caso de que la *historia* también representa lógicamente el tercer capítulo.

Es diferente en *Äst.* 4-5: La dialéctica trascendental en su totalidad no encaja en el esquema básico del trabajo que se abre aquí. Rickert había señalado correctamente que las observaciones sistemáticas anteriores se habían interrumpido aquí y se habían sustituido por un análisis histórico-crítico; no hay asignado un lugar para ellos en el croquis de la estructura.

Los materiales más recientes de Lukács, sin embargo, muestran que la idea de un análisis tan crítico de la historia de la estética ya había surgido antes de su trabajo sobre la *Filosofía del arte;* es incluso posible que este pensamiento haya sido el primer concepto concreto de la gran obra estética planeada. En cualquier caso, entre los nuevos papeles recuperados hay dos esquemas con un contenido esencialmente idéntico que, debido a sus características externas, pueden datarse entre finales de 1911 y principios de 1912. Dado que sin duda tienen una relación histórica y lógica con los manus-

critos de Heidelberg, podría ser útil publicar aquí la versión más detallada. Esta es:

El problema de la forma en la estética

(Prolegómenos histórico-críticos sobre una filosofía de las formas)

I. La volatilidad de la forma en el racionalismo.
1. La posición de la filosofía del arte en el sistema del racionalismo.
2. Forma y realidad matemática.
3. [Plotino][1] El racionalismo griego y el problema de la imitación.
4. El arte como objetivación de la idea.

I. [Schelling] Arte y mitología.
5. El arte como objetivación de la idea. II. [Hegel]. El problema del proceso mundial.

II. La descomposición de la forma por el empirismo.
1. El surgimiento de la nueva psicología.
2. [Lessing y Herder] La psicología de los creadores y consumidores.
3. La psicología moderna y el problema del arte.

III. El surgimiento de la forma a partir del criticismo.
1. El concepto de forma en el sistema de Kant.
2. La *Crítica del juicio*.
3. *Excursus:* el empirismo estético de poetas y artistas.
4. Posibilidades y problemas de la estética como filosofía de las formas.

Algunos momentos del intercambio de cartas sugieren que Lukács también había abordado la realización del proyecto en la primavera o el verano de 1912. Lo que es seguro, sin embargo, es que este plan será suprimido después de un corto periodo de tiempo; en otoño e invierno del mismo año, Lukács probablemente ya estaba trabajando en el manuscrito de *PhK*. Por otra parte, cabe señalar que el plan de revalorización crítica de la historia de la estética no se ha abandonado del todo:

1 Partes del texto entre corchetes suprimidas en el manuscrito original.

el texto de *PhK* contiene un número considerable de observaciones que parecen indicar una posterior ejecución histórico-crítica en el marco de la propia obra (por ejemplo, *PhK*, pp. 34, 36, 61, etcétera); sin embargo, no son tan inequívocos como para considerarlos fuera de toda duda.

Sin embargo, es totalmente evidente que, en 1916, cuando Lukács comenzó la revisión y continuación de su manuscrito, se elaboró el plan exacto para la transcripción. La construcción de una gran parte de este artículo ya estaba terminada. Al principio del primer capítulo de la *Äst* (p. 33) se encuentra una referencia directa a la «Dialéctica trascendental de la idea de la belleza», que ahora lleva el nombre de su título; de acuerdo con la referencia anterior, su tercera parte debe tratar en detalle la relación entre ética y estética. Ahora, sin embargo, esta pista corresponde claramente a la intención (*Äst*. IV, p. 136) formulada más tarde claramente por Lukács de construir esta parte histórico-crítica a partir de tres capítulos, el último de los cuales, probablemente con el título «La idea de belleza de la sustancia ética», debería haber tratado de la estética de Kant. Es bien sabido que Lukács tenía la misma reserva de que la estética de Kant estaba etizando *(ethisiert)* la esfera estética, por lo que Kant entró en conflicto con sus propias ideas básicas y abolió la autonomía de la estética.

Ya desde el momento en que nos ponemos a pensar en una exposición histórico-crítica, una cosa es cierta: su lugar lógico difícilmente puede ser imaginado como otro distinto, como *después* de las observaciones sistemáticas discutidas anteriormente, en cuya estructura orgánica y hermética difícilmente podría incluirse un excurso de un tamaño similar. Es igualmente evidente que Lukács interrumpió su trabajo sobre la ejecución sistemática para escribir las partes «históricas»; finalmente presentó el manuscrito en forma de tesis postdoctoral.

Este último hecho encuentra obviamente su explicación en circunstancias externas: el tiempo se estaba acabando. A este respecto, la estructura actual de la *Äst* no debe considerarse como la realización —ni siquiera parcial— de un plan

editorial anterior, sino más bien como un orden posterior de capítulos ya completados anteriormente que, según la estructura, pertenecería a lugares diferentes. Los documentos procedentes de Lukács no nos dan ninguna explicación sobre las causas del abandono de la explicación sistemática; ni siquiera se puede encontrar una pista relevante. Por lo tanto, dependemos de suposiciones (extremadamente inciertas). Sin embargo, el problema no debe ser ignorado. El hecho de que la elaboración de una estética, en cuyo centro se situaría la propia obra de arte, según el programa y de forma exclusiva, se interrumpe o se abandona siempre allí donde debería comenzar el tratamiento real de este problema; es demasiado llamativo.

Si no estamos tratando con una coincidencia, entonces la explicación puede deberse a las innegables dificultades sustantivas y metodológicas inherentes a la concepción de la obra de Lukács. Ya en el invierno de 1911, cuando las ideas básicas de su estética apenas comenzaban a emerger, Lukács las describió como una «humilde teología negativa» (página de la Entrada del diario desde el 23 de noviembre de 1911, manuscrito) —y de hecho, difícilmente podría haber una caracterización más adecuada. Esto se aplica especialmente a la concepción de la *Äst.* En la *PhK,* la finalización de la obra aparece como una solución de las contradicciones fundamentales de la vida —incluso si esta disolución y redención, precisamente porque se realiza en una esfera muy alejada de la vida como absoluta, y por lo tanto deja intacta su inconsistencia—, también es «luciférica»: «perfección avanzada, armonía antes de la salvación» (Béla Balázs resume en su diario, a partir de una conversación con Lukács, la idea de lo luciférico del arte). Sin embargo, según la concepción de la *Äst*, incluso la propia *coincidentia oppositorum* caracteriza solo la transposición teórica de la validez estética o la relación «inadecuada» entre el creador y el receptor de la obra; la obra en sí está *más allá* de toda contradicción, «la simple unidad más allá de la diferencia» misma. Como resultado de todo esto, «la obra en sí misma» indudablemente se asemeja muy de cerca al increíble e inexplicable Dios «vacío» de la «teología negativa», inconcebible

para el sentido común, incluyendo todas las dificultades y paradojas teórico-metódicas históricamente tan conocidas. Pertenece a otra página que Lukács tiene completamente claros todos estos problemas; una parte significativa de *Äst.* I quiere responder a estas preguntas en un nivel metodológico general.

Cualquiera que sea el papel de las dificultades meritorias para interrumpir repetidamente la aplicación del plan original, personalmente encuentro más convincentes y significativas ciertas preocupaciones sobre los factores más «subjetivos». Cabe señalar que, de los siete capítulos completos del manuscrito de Heidelberg, solo uno (*PhK.* 2) puede describirse esencialmente, *sensu stricto,* como «estético». Los otros seis capítulos (al menos *prima vista)* no se ocupan principalmente del análisis inmanente de la esfera estética, sino con la iluminación de su «lugar», su relación con las otras formas autónomas de la puesta [en escena] con la realidad de la vivencia, con las entidades históricas —luego, sobre lo filosófico; luego, sobre lo metodológico; y luego, sobre el nivel de la historia de las ideas—. Mientras que Lukács pone el énfasis repetidamente en que no reconoce su tarea en la investigación de las relaciones de la puesta [en escena] estética con las esferas restantes, el manuscrito trata predominantemente de ello: con mostrar el *sentido de la vida* del arte. Sin embargo, esta observación también puede aplicarse al contenido del concepto: la paradoja —si se permite la observación subjetiva: el tamaño— de la estética temprana de Lukács reside precisamente en el hecho de que esta concepción, en la que la absoluta autonomía e inmanencia de la obra de arte se enfatiza con extrema agudeza, reconoce y señala la «explicación», la precondición para el «hecho» arte, sin embargo, en primer lugar y sobre todo «en la profunda necesidad de arte en personas no artísticas» (*PhK,* p. 38), y en el sentido de que las categorías constitutivas de su estructura —conceptos como realidad utópica, esquema de realización, mundo completado, *concidentia* (o simple unidad) *oppositorum,* sentido y absurdo, etcétera— que se basan en la completa autoconclusión, el carácter cósmico completo de la obra, se relacionan y explican en última instancia su sig-

nificado existencial-humano. Tal vez no sea demasiado arriesgado afirmar que el plan creativo muy consciente, en el que la cuestión de la obra como complejo de formas se sitúa claramente en el centro, parece estar luchando constantemente contra el interés profundamente humano e intelectual del autor, especialmente en la necesidad vital del arte, cuya función estaba en la totalidad de la vida.

Con estas consideraciones, sin embargo, nos hemos desviado, como si nos hubiéramos desviado de la reconstrucción de los manuscritos. Evidentemente, se refieren a problemas de interpretación, que van mucho más allá del ámbito de un epílogo que se debatirá.

* * *

En cuanto al trabajo editorial inmediato —más allá de la reconstrucción de la estructura y génesis del texto—; el objetivo principal, comprensiblemente, era publicar un texto preciso, palabra por palabra. El texto tipográfico superficialmente corregido se cotejaba frase por frase con los textos manuscritos —si los hubiera— y se corregía en consecuencia.

Son necesarias algunas modificaciones menores: evidentemente, Lukács no había realizado la última comprobación de autoría de los textos, por lo que se solían encontrar errores (como en la coordinación de las frases, etcétera) que evidentemente eran más o menos perjudiciales para la comprensibilidad del texto. Intentamos corregirlos en todas partes.

Finalmente, en muy pocas (apenas unas pocas docenas) frases del manuscrito en su conjunto, se hizo necesario hacer cambios un poco más profundos por razones de comprensibilidad. Por ejemplo, del contexto se desprende claramente que la frase negativa no ha aparecido, de modo que el enunciado de la frase se convierte en lo contrario de lo que se pretendía; las oraciones se volvieron gramaticales o completamente confusas debido a las múltiples correcciones e inserción de partes de oraciones, etcétera. En tales casos —pero solo si esto era decididamente inevitable—, la sentencia fue reformulada de acuerdo con las exigencias análogas. Dado que no se trata de una edición crítica y que el número de intervenciones edito-

riales mencionadas es insignificante, no nos pareció necesario enumerarlas por separado.

En cuanto a la reconstrucción y edición del texto, cabe mencionar dos momentos más. En algunos lugares (especialmente en *PhK*. 2), Lukács escribió largamente, de 20 a 30 páginas de texto en el manuscrito sin ninguna estructuración (párrafos). Dado que esto, teniendo en cuenta la totalidad del manuscrito, no debía considerarse de ninguna manera como una característica estilística, sino que menoscababa gravemente la legibilidad del texto, estructuramos el texto de acuerdo con la división apropiada en párrafos.

Y finalmente, la cuestión de la ortografía. Como ya se ha demostrado, Lukács utilizó muy a menudo la ortografía latina cuando se trataba de palabras de origen latino, pero desde el principio fue bastante incoherente. Hay páginas de manuscritos en las que se puede encontrar una misma palabra con dos ortografías diferentes (por ejemplo, «Complex» y «Komplex»), incluso en tres formas diferentes. Cuando la ortografía era pasada a máquina, en diferentes momentos y obviamente llevada a cabo por diferentes personas, la ortografía era usualmente rediseñada de acuerdo con el gusto de los copistas. Dado que la restauración de la ortografía original de Lukács habría requerido mucho trabajo, lo que habría sido superfluo de cara a la presente edición, solo se buscó el diseño de una ortografía coherente, lo que solo alude a la peculiaridad original lukacsiana.

Parte del trabajo editorial era también la recopilación y el control de las citas. Con la excepción de un solo capítulo, Lukács no indicó las fuentes de sus citas en ninguna parte (aunque, en el manuscrito, el número de página correspondiente está escrito en lápiz entre comillas). Obviamente, también citaba mucho de memoria: algunas de sus citas eran más o menos inexactas. Fue posible identificar las fuentes, con pocas excepciones (así como las ediciones que usó Lukács). Los lugares correspondientes se han corregido, y en consecuencia, las referencias que figuran en las notas a pie de página. Las notas a pie de página aparecen entre corchetes.

Un problema diferente y más complicado que el que surge de los textos básicos de los manuscritos es la edición de la conferencia que presenta *El problema de la forma de la pintura.* Su manuscrito de 34 páginas fue publicado inmediatamente después de la muerte de Lukács y contenía un paquete de manuscritos antiguos, incluyendo los manuscritos escritos a mano (y parcialmente mecanografiados) de *PhK* y *Äst.* Incluso una lectura superficial de estas páginas dejó en claro que uno se enfrenta obviamente con la subsiguiente taquigrafía escrita y esencialmente no corregida de una conferencia. Aunque el texto está estrechamente relacionado con los problemas y las ideas de los manuscritos de Heidelberg, no forma parte de ellos. Debe ser visto como una entidad separada. Sin embargo, entre los textos de Lukács encontrados en 1973, había rupturas y notas de esta conferencia en un total de siete grandes páginas manuscritas. La mayor parte de ella, que tiene un valor propio, también se incluyó en este volumen. Algunas de las notas que no se pueden leer aquí contenían referencias a literatura y fuentes. Con su ayuda, la conferencia podría ser fechada con relativa precisión. Lukács se refiere en dos lugares al artículo de Wölfflin «Sobre el concepto de lo pictórico», que apareció en el volumen IV de *Logos.* Por lo tanto, la conferencia no pudo completarse antes de finales de 1913. Por otro lado, como ya se ha mencionado, las notas se hicieron antes de que se terminara el tercer capítulo de *PhK,* es decir, antes del verano de 1914.

Alguien (no Lukács) hizo pequeñas correcciones en el texto (especialmente con respecto a los absurdamente mal entendidos y mal copiados nombres extranjeros), pero el texto —aún más allá de la laxitud lingüística de una conferencia libre— desbordaba obvios malentendidos; cuando se leyó por primera vez, varias frases parecían carecer de sentido. La persona que mecanografió el discurso a menudo parecía incapaz de seguirle el ritmo: las frases permanecen en fragmentos, incluso sin terminar gramaticalmente. En otros lugares, las expresiones se han entendido mal. Por ejemplo, en lugar de (por analogía) «curiosidad» *(Neugier)* se lee «nuevo aquí» *(neu hier);*

en lugar de «cultura» *(Kultur),* «escultura» *(Skulptur);* en lugar de «considerable» *(ziemlich),* «sensible» *(sinnlich),* lo que sin duda también distorsionó completamente el sentido de las frases afectadas. Por lo tanto, la intención original solo podía ser restaurada con la ayuda de las notas muy detalladas que se encuentran más adelante —esperemos que de acuerdo con el significado original—. Las adiciones hipotéticas a frases o expresiones fragmentarias o mejoras insertadas en pasajes mal entendidos figuran entre corchetes. Pero todavía había tanto que corregir sobre el texto, más allá de todo esto, que era imposible mostrarlo todo por separado sin perjudicar seriamente la legibilidad.

Los amigos —mencionados al principio—, cuya opinión Lukács quería escuchar originalmente sobre la publicación de los manuscritos de Heidelberg, me ayudaron mucho en la edición. Sin embargo, me gustaría dar las gracias a Agnes Heller por separado, que ha mirado todo el manuscrito conmigo y cuya opinión he tenido en cuenta incluso en los detalles técnicos más pequeños. Sin su ayuda el trabajo hubiera sido imposible para mí.

G.

Budapest, octubre de 1973

NOTAS COMPLEMENTARIAS

Se indica en primer lugar la página y a continuación la llamada de nota con un número variable de asteriscos, tal y como figura en la página respectiva.

7* El término *panarquía* es un concepto que hunde sus raíces etimológicas en el griego (*pan,* «todo» y *arquía,* «autoridad», «principio» o «gobierno»). Fue originalmente propuesto por el economista Paul Émile de Puydt como símil de competición pacífica entre gobiernos de distinta índole «república, monarquía, gobierno representativo, autocracia, oligarquía, democracia, anarquía, liberalismo, clericalismo o despotismo». «Panarquia» fue publicado por primera vez, en francés, en *Revue Trimestrielle* (julio 1860; Bruselas).

18* πρώτη ὕλη, «materia prima».

19* Ἐν αρχῇ ἦν ὁ λόγος, «En el principio era la palabra».

22* *sub specie,* «bajo la forma», «con el aspecto», locución latina.

22** πρώτη ὕλη, «materia prima».

23* Lukács anuncia por primera vez el concepto de «Realidad vivencial», que será central no solo en esta temprana *Estética,* sino en la obra posterior.

23** *hic et nunc* es una locución latina que significa, literalmente, «aquí y ahora». Se usa para llamar la atención sobre la necesidad de pensar las cosas desde la realidad y no desde teorías y abstracciones. Esta es la primera vez que Lukács utiliza un concepto que será determinante para su obra posterior, especialmente en su obra principal: la *Estética.*

25* Primera alusión al concepto de Hombre entero en la obra temprana de Lukács. Las huellas de este concepto central en toda su obra posterior las podemos encontrar en *El alma y las formas,* en el ensayo de 1910 «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper»: «Pero el verdadero dramaturgo (en la medida en que sea un verdadero poeta, un verdadero representante del principio poético) verá una vida tan rica e interesante que la vida se hará casi imperceptible. En cambio, en el caso considerado todo se hace no dramático, pues entra en acción el otro principio; la vida que aquí plantea las preguntas pierde corporeidad en el momento en que suena la primera palabra que pregunta.

»Hay, pues, dos tipos de realidades anímicas: la vida es la una, y la vida es la otra; ambas son igualmente reales al mismo tiempo. En cada vivencia del hombre están contenidos los dos elementos, [El Hombre entero de la realidad vivencial y el Hombre enteramente de la esfera estética] aunque con intensidad y profundidad siempre diferentes; también en el recuerdo podemos sentir

unas veces lo uno y otras lo otro, pero en un momento determinado solo podemos sentir en una forma. Desde que hay vida y desde que los hombres han querido comprenderla y ordenarla ha habido siempre esta duplicidad de sus vivencias». G. Lukács, *El alma y las formas,* Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 43-44.

25** *uno actu,* «en un acto», «sin interrupción».

26* *Stimmung,* «estado de ánimo». Primera vez que utiliza este concepto en la *Estética de Heidelberg.* En «El alma y las formas», del ensayo «A propósito de la filosofía romántica de la vida: Novalis» (p. 96), Lukács utiliza por primera vez el concepto estado de ánimo, pero de manera pasajera y esporádica. No con el sentido de categoría central que le dedica en la *Estética de Heidelberg.*

26** *appercipiert:* término algo confuso. Podría ser «apercepción» o «percibir».

32* *während das Setzen des Chaos,* «mientras la puesta [en escena] del caos». La puesta en escena o el escenario en el que se pone el caos. Utilizando *Setzen* como sustantivo.

35* Henri-Louis Bergson o Henri Bergson (1859-1941) fue un filósofo y escritor francés, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1927. En relación con el tema en que lo introduce Lukács a través de la metafísica intuitiva, hay que decir que, para Bergson, «la filosofía es, desde el punto de vista metódico, una intuición, pero una intuición que busca expresarse, que intenta penetrar hasta la profundidad de lo real y extraer de ella, por medio de imágenes, lo que los conceptos son impotentes para revelar con plenitud» (J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía,* Barcelona, Ariel, 2009, pp. 348-349).

44* ἐποχή, en filosofía, «suspensión del juicio».

45* Bernhard o Bernard Bolzano (1781-1848), matemático, lógico, filósofo y teólogo checo.

45** *quaestio juris,* «cuestión de derecho».

45*** *quaestio facti,* «cuestión de hecho».

46* Friedrich Kuntze (1881-1929), filósofo alemán. Estudió filosofía, historia del arte y ciencias naturales en Lausana, Berlín y Friburgo. En 1904 estuvo en Friburgo con Heinrich Rickert con un trabajo de doctorado sobre el «Problema de la objetividad en Kant». En 1911 completó su doctorado en Berlín y posteriormente fue catedrático de filosofía.

53* θεωρία, «teoría».

53** *Telos,* «fin», «objetivo», «propósito».

55* *qua,* «como», «en cuanto».

56* Primera distinción entre el Hombre entero de la realidad vivencial y el Hombre enteramente de la estética.

57* Para ver el desarrollo del tema en torno a la figura de Jacobi y la influencia que ejerció sobre Hegel, véase la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (2017), pp. 25, 27, 91.

79* *qua,* «como», «en cuanto».

87* *Prius,* «antes».

88** *un je ne sais quoi,* «un no sé qué», locución francesa sustantiva.

89* *qua*, «como», «en cuanto».

89** *quid juris?*, «¿qué es correcto?», es una locución latina utilizada en el campo jurídico.

101* Miguel Vedda utiliza el término «impersonal» (2015, p. 202).

104* Los conceptos *Kreatürlicher, Kreatürlichen* y *Kreatürlichkeit* serán traducidos por «criaturales», «criatural» y «criaturidad». En la traducción italiana de Luisa Coeta se utiliza la misma opción de «criatura» (*creaturale*, *creaturali* y *creaturalità*) (pp. 109-112-171). Miguel Vedda ha utilizado tanto la variante «creatural» (p. 204) como «criatural» (pp. 205-207). G, Lukács, *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud,* Buenos Aires, Gorla, 2015.

106* θεωρία, «teoría».

106** En el original, *Dianoetischen*. La dianología (del griego *diánoia,* «mente», «pensamiento») es un término que describe una mente básica o una disciplina fundamental que se le asigna. En este sentido, la mayoría de las materias de una «dianología» se atribuyen hoy a la «epistemología» o a la «lógica».

117* *Pulchritudo vaga:* Con esta locución latina, Kant pretende solucionar el problema estableciendo la hipótesis de una «pulchritudo vaga», de una belleza libre e intelectual, y afirma, un tanto singularmente, que toda belleza que se halle sometida al concepto de una finalidad no es una belleza pura.

124* Aunque es evidente la referencia a la descripción de las esferas homocéntricas de los modelos de Platón, Eudoxo y Aristóteles, Lukács no hace ninguna alusión a ello (C. Solís y M. Sellés, *Historia de la ciencia,* Madrid, Espasa-Calpe, 2009, pp. 84-90).

126* *causa sui:* «causa de sí mismo». Se aplica este concepto a aquel ente que se causa o produce a sí mismo. El único ser con estas características sería Dios.

128* La armonía preestablecida es una teoría en la filosofía de Gottfried Leibniz para explicar las interacciones entre las sustancias. Según esta, todas las sustancias en el mundo, tanto los cuerpos como los espíritus, parecen interactuar casualmente las unas con las otras porque han sido creadas por Dios, de forma que a cada cambio en una sustancia le correspondan cambios coherentes en las otras sustancias. El término que emplea Leibniz para estas sustancias es «mónadas», que describe en su obra *Monadología* como «sin ventanas», puesto que no existe interacción directa entre ellas.

132* ἐν, «dentro».

137* *sensus communis,* «sentido común».

140* Luigi Stefanini, «*Forma formans* y *forma formata* en expresión artística», en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía (Mendoza 1949),* Universidad Nacional de Cuyo, Buenos Aires, 1950, vol. III, pp. 1541-1546 (sesión VII. Estética). Doctrina de la forma o de visibilidad pura «Forma» puede denominarse a la objetividad sensible, definida y finalizada en la que se cumple una voluntad de arte. El problema estético que se deriva de ello es de carácter valorativo, por la necesaria determinación de la relación que la forma, así entendida, tiene con los motivos internos de concepción, inspiración

y sentimiento que la condicionan. Aquí se trata de ver si la evaluación debe limitarse a relaciones puramente formales o si las relaciones mismas adquieren un significado artístico en relación con los motivos espirituales de los que se derivan.

La doctrina que prevalece ahora en el campo estético y crítico limita la evaluación positiva de la obra a su consistencia objetiva y formal: luz, color, línea, masa, volumen, contorno, tono, plástica, ritmo, proporción, etcétera. Recordamos la frase incisiva de Maurice Denis: la pintura no es un caballo al galope, una figura de una mujer, un episodio de la naturaleza o la historia, sino una superficie lisa en la que el color se ha diluido con cierto orden (<http://www.filosofia.org/aut/003/m49a1541.htm>; consulta: 31/10/2018).

152* *Denkoeuvres*, «movimientos de pensamiento», neerlandés.

157* «Un primer movimiento teórico de Platón dirigido a desarrollar su tesis en el *Crátilo* se apoya en la aclaración del nombrar (ὀνομάζειν) y del decir o enunciar (λέγειν) (387c6-7) como una cierta acción (τὸ λέγειν μία τις τῶν πράξεών, 387b9). Un segundo movimiento explica toda acción y producción por apelación al modelo técnico de producir y fabricar cosas específicas. Apoyándose en ambas tesis, Platón perfila un modelo alternativo tanto al del reflejo especular —auspiciado por el naturalismo crudo— como al de la atribución irrestricta de nombres a las cosas —favorecido por el convencionalismo—. Por medio de este nuevo modelo, él busca aclarar qué es "nombrar" en términos de realizar una acción que consiste en expresar un significado cuyo correlato externo es la esencia de las cosas nombradas. En 388b10-11 (*cfr.* b13-c1), Platón perfila con mayor precisión la acción específica en que consiste el nombrar. Allí rechaza el trasfondo especular de la tesis naturalista y resalta el carácter de acción y de factura epistémica que tiene el nombrar, pues aclara que lo que hacemos al nombrar es enseñarnos entre los usuarios del lenguaje qué son las cosas (Ἆρ' οὐ διδάσκομέν τι ἀλλήλους καὶ τὰ πράγματα διακρίνομεν ᾗ ἔχει; 388b10-11), para lo cual se requiere utilizar los nombres como instrumentos técnicamente diseñados a fin de distinguir las esencias (388b13-c1)85. La corrección del nombrar reside en que se nombre cada cosa tal como es; y a esa noción se asocia, en 385b7-8, la de verdad del lenguaje, que se extiende a las partes de un enunciado verdadero, en 385c (c10, c14). Así, el tópico de la ὀνόματ' ὀρθότῃ, que organizaba la controversia tradicional entre convencionalismo y naturalismo, es reemplazado aquí por el de la corrección intrínseca a la expresión de un significado, lo que llamo aquí "normatividad semántica" (F. Mié, «Nombre y significado en Platón. *Crátilo* 384a8-391a4: El modelo técnico del lenguaje como solución a la controversia entre naturalismo y convencionalismo», *Hypnos,* 34 [1.er sem. 2015; São Paulo], pp. 35-54 y 39-40).

157** R. M. Funke, «Chinesische Kunsttradition. Monatshefte für Kunstwissenschaft», *Deutscher Kunstverlag,* vol. 7, n.º 5 (1914; Múnich / Berlín), pp. 176-184.

161* En el original alemán esta nota no solo está suprimida (quizás una errata), sino también incompleta: «[…] Wahrheit und Schönheit nur zwei verschiedene Betrachtungsweisen des Einen Absoluten sind». La nota com-

pleta en la obra de Schelling es «Wir werden daher zeigen müssen, dass Wahrheit und Schönheit nur zwei verschiedene Betrachtungsweisen des Einen Absoluten sind» (*Philosophie der Kunst. Sämtliche Werke,* ed. de K. F. A. Schelling, Stuttgart, Cotta, 1869, parte I, vol. V, p. 390).

162* Por Μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, «cambiar literalmente a otro género», o la invasión en otra área, se entiende un cambio no revelado del significado de un término al cambiar el género en cuyo contexto el término se refiere a algo concreto. El término originalmente proviene de *Analytica posteriora,* de Aristóteles.

165* σώζειν τὰ φαινόμενα, «salvar lo perceptible», «salvar lo que se muestra». Frase de Simplicio (*Comentario al Sobre el cielo de Aristóteles,* II 13, 293b 30, p. 519, 9, ed. Heiberg, Berlín, 1894) referida a la astronomía. (N. de la Ed.: El texto de esta nota se debe al profesor Miguel Ángel Rodríguez Horrillo).

168* τόπος νοητός, «lugar concebible».

184* Leonhard Paul Euler (1707-1783), conocido como Leonhard Euler, fue un matemático y físico suizo. Se trata del principal matemático del siglo XVIII y uno de los más grandes y prolíficos de todos los tiempos, muy conocido por el número de Euler, número que aparece en muchas fórmulas de cálculo y física.

185* Existen dos clases de bellezas, la belleza libre *(pulchritudo vaga)* y la belleza adherente *(pulchritudo adhaerens).* La primera no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser; la segunda presupone un concepto y la perfección del objeto según el mismo (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft. Werke,* ed. de E. Cassirer, Berlín, 1914, vol. 5, p. 146).

187* *Fedro,* uno de los diálogos de Platón.

191* *Banausic,* «trivial», «vulgar».

192* Errata por *Unedel,* «innoble».

194* Poros era, en la mitología griega, la personificación de la oportunidad, la conveniencia, los medios para conseguir algo y la utilidad. Por lo tanto, sería opuesta a Aporía, la dificultad, y Penia era la personificación de la pobreza y la necesidad, siendo, por tanto, odiada y marginada por todos los hombres.

215* Makarie (del griego Μακαρία, «Felicidad»; en castellano, Macaria) es una figura de la novela de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister.* Es «una anciana y maravillosa dama» que se nos presenta aquí como la tía de Lenardo y Hersilie. Su ejemplo viviente fue la duquesa Carlota de Sajonia-Meiningen (1751-1827), quien, al igual que su marido, Ernesto II, Luis de Sajonia-Gotha-Altenburg (1745-1804), actuó como mecenas de la astronomía y también hizo observaciones astronómicas y calculó para el astrónomo de la corte Franz Xaver de Zach Hilfstafeln. En la novela de Goethe aparece como una vidente milagrosa cuya mirada espiritual está abierta a todo el sistema solar y más allá. A su lado está el palpador de los metales, cuya conciencia está abierta a las profundidades de la tierra y habla de los secretos de los metales.

215** Robert Fludd, también conocido como Robertus de Fluctibus (1574-1637), fue un eminente médico paracélsico, astrólogo y místico inglés.

215*** «Es propio de matemáticos ordinarios moverse entre sombras cuantitativas; los químicos y los herméticos abrazan el auténtico núcleo de los cuerpos naturales».

217* *Von der Wundartzney: Ph. Theophrasti von Hohenheim, beyder Artzney Doctoris,* 4 libros, Peter Perna, 1577. Obra póstuma de Philippus Theophrastus Aureolus Bombastus von Hohenheim, bautizado como Theophrastus Bombastus von Hohenheim, llamado Paracelso (1493-1541), fue un médico, alquimista, astrólogo, místico, teólogo laico y filósofo.

219* Karl Philipp Moritz (1756-1793) fue un escritor del *Sturm und Drang,* aprendiz de sombrerero, actor, maestro de la corte, editor, escritor, filósofo y teórico del arte.

224* Véase nota complementaria 215*.

224** Friedrich Gundolf, pseudónimo de Friedrich Leopold Gunderfinger (1880-1931), fue un crítico literario alemán.

225* Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) fue un filósofo y poeta alemán. En su principal obra, *Estética o ciencia de lo bello* (1846-1857), Vischer acude a Hegel para mostrar que el arte es la dicotomía entre una idea y su manifestación, siendo la negación de la idea el proceso originador de la experiencia estética. Esta fractura sucede por la degradación de la forma artística, sujeta al tiempo y al consumo, siendo objetivo de la estética reconstruir esta degradación reencontrando la idea en lo absoluto. Vischer desarrolló esta teoría en clave positivista, con un concepto cercano a la psicología del arte.

225** Christian Hermann Weisse (1801-1866) fue un teólogo protestante alemán. Inicialmente siguió las ideas filosóficas de Hegel. Sin embargo, con los años se fue alejando de su panteísmo idealista, acercándose a las ideas de Schelling. Fue discípulo de D. F. Strauss. Perteneció a la antigua búsqueda del Jesús histórico iniciada por Hermann Samuel Reimarus.

226* Bajo la influencia de la filosofía romántica de la naturaleza, uno de cuyos principios fundamentales era la unidad de todas las fuerzas físicas, buscó las conexiones entre el magnetismo y la electricidad. Oersted consiguió demostrar tal relación de un modo muy intuitivo en 1820: su experimento puso de manifiesto la producción de campos magnéticos por parte de los conductores al ser atravesados por un corriente. Las consecuencias de tal descubrimiento, que evidenciaba además la existencia de una fuerza completamente distinta del tipo de las que estaban en la base de la gravitación newtoniana, serían desarrolladas más adelante por André-Marie Ampère. Oersted fue también el primero en aislar el elemento químico aluminio (1825).

226** Sustantivo femenino. Significa «bosque, madera». En filosofía, *hyle* se refiere a materia o cosas. También puede ser, en la filosofía aristotélica, la causa material subyacente a un cambio. Los griegos originalmente no tenían una palabra para la materia en general, aunque sí para la materia prima adecuada para un propósito u otro específico, por lo que Aristóteles adaptó la palabra usada para «madera» a este propósito. La idea de que todo lo físico está hecho de la misma sustancia básica se mantiene bien en la ciencia moderna, aunque se puede pensar más en términos de energía o materia.

235* Tyche, divinidad de la mitología griega venerada como personificación del destino y de la fortuna.

236* Quizá se refiera al político francés Adolphe Thiers (1797-1877). Thiers fue uno de los inspiradores del régimen liberal moderado que se implantó contrariando las aspiraciones democráticas de los partidos republicanos.

236** J. W. Goethe y Hans-Joachim Walch, *Myrons Kuh,* ed. de H. J. Walch, 1953.

238* Johann Friedrich Herbart (1776-1841) fue un filósofo y pedagogo alemán. Estudió en Suiza los métodos de Pestalozzi y fue profesor en las universidades de Gotinga y de Königsberg, en la que sucedió a Kant. Es autor de *Pedagogía general* (1806), *La psicología como ciencia* (1824-1825) y *Metafísica general* (1828-1829).

240* El conde Vittorio Amedeo Alfieri (1749-1803) fue un dramaturgo, poeta y escritor italiano.

245* Friedrich Wilhelm Riemer (1774-1845) fue un erudito alemán e historiador literario. Trabajó en los hogares de Wilhelm von Humboldt y Johann Wolfgang von Goethe. Estudió teología y filología en Halle, fue tutor en la familia de Wilhelm von Humboldt de 1801 a 1803, y durante nueve años vivió con Goethe como su asistente literario y el tutor de su hijo. En 1812 se convirtió en profesor en el gimnasio de Weimar; de 1814 a 1820 fue ayudante de bibliotecario, y desde 1837 hasta su muerte fue bibliotecario en Weimar.

247* «Hay que filosofar no crítica sino históricamente».

253* En el texto, *Brückigkeit,* quizás una errata. La palabra correcta es *Brüchigkeit,* que significa «fragilidad».

272* En el original, *Verhaltungsarten.*

280* «No vivo en mí mismo, pero me convierto / en una porción de aquello que me rodea / y para mí / las altas montañas son un sentimiento» (Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*).

281* Anselm Feuerbach (1829-1880), pintor alemán. Considerado el más destacado pintor clasicista de la escuela alemana del siglo XIX.

286* *soi-disant,* «supuestamente», expresión francesa.

291* En el original, *strickt,* «tejido» (verbo).

291** Húngaro: *Utam Marxhoz (Mi camino a Marx).*

310* *in medias res,* «en mitad de la narración», locución latina procedente de Horacio.

BIBLIOGRAFÍA

Los términos técnicos de los pies editoriales son los originales traducidos al castellano tanto en la caja de notas como aquí. Este repertorio ha sido elaborado por Diego Fernando Correa.

Aristóteles, *Physik. Werke,* libro II, 199ª, ed. de K. Prantl, Leipzig, Engelmann, 1854, vol. I.

Biedermann, F. F. von, *Goethe Gespräche. Gespräch mit Riemer,* 1807, August 2. Hrsgb., Leipzig, Biedermann, 1909, vol. I.

«Brief an Goethe, 23. August», en *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe,* Stuttgart, Cotta, 1974, vol. I.

Cassirer, E., Das *Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit,* Berlín, 1906.

Dilthey, W., *Der Begriff des Geistes bei Dilthey,* Berna, Drechsel, 1913.

Goethe, J. W. von, *Anschauende Urteilskraft. Sämtliche Werke,* ed. del centenario, Stuttgart / Berlín, Cotta, vol. 39.

Goethe, J. W. von, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil,* vol. 33.

Goethe, J. W. von, *Entwurf einer Farbenlehre,* ed. del centenario, vol. 40.

Goethe, J. W. von, *Maximen und Reflexionen über Kunst,* ed. del centenario, vol. 35.

Goethe, J. W. von, *Über Moritz,* vol. 33.

Goethe, J. W. von, *Vorwort zur Farbenlehre*.

Goethe, J. W. von, *Wilhem Meisters Wanderjahre,* ed. del centenario, libro 1, cap. 10, vol. 19.

Gundolf, F., *Goethe,* Berlín, Bondi, 1916.

Hegel, G. W. F., *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften. Werke,* vol. VI, 1843.

Hegel, G. W. F., *Erläuterungen zur Hegel's Encyclopädie*, Heidelberg, Weiss, 1882.

Hegel, G. W. F., *Glauben und Wissen*. *Werke,* Berlín, 1832, vol. I.

Hegel, G. W. F., *Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke,* Berlín, 1840, vol. VIII.

Hegel, G. W. F., *Logik der reinen Erkenntnis,* 2.ª ed. [Berlín, 1914].

Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes,* ed. de Hoffmeister, Hamburgo / Berlín, Meiner, 1952 [1841].

HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik. Werke,* Aufbau-Ausgabe, vol. X, secc. I, Berlín, 1955 [Berlín, 1842].
HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Werke,* Berlín, 1844, vol. XV.
HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Werke,* Berlín, 1840, vol. IX. [Ed. de Hoffmeister, Hamburgo, Meiner, 1968].
HEGEL, G. W. F., *Vorstellungen über die Philosophie der Religion. Werke,* vol. XI, 1840.
HEGEL, G. W. F., *Wissenschaft der Logik,* ed. de Lassonsche, Hamburgo, Meiner, 1971, I parte.
HERBART, J, F., *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie,* Hamburgo / Leipzig, Voss, 1983.
HUSSERL, E., *Logische Untersuchungen I,* Halle, 1913.
KUNTZE, F., *Die Kritische Lehre von der Objektivität,* Heidelberg, 1906.
LASK, E., *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre,* Tubinga, Mohr, 1911, I parte, secc. 5.
LASK, E., *Die Lehre vom Urteil. Gesammelte Schriften,* Tubinga, 1912.
LASK, E., *Die Lehre vom Urteil. Gesammelte Schriften,* Tubinga, Mohr, 1923, vol. II.
KANT, I., *Kritik der reinen Vernunft. Werke,* ed. de E. Cassirer, Berlín, Cassirer, 1913, vol. 3.
KANT, I., *Kritik der Urteilskraft. Werke,* ed. de E. Cassirer, vol. V.
KANT, I., *Über eine Entdeckung. Werke,* ed. de E. Cassirer (Phil. Bibli., 36), vol. VI, Berlín, 1914.
LEIBNIZ, G. W., *Die Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade, Philosophische Werke,* ed. de E. Cassirer, Leipzig, Dürr, 1906, vol. II.
LUKÁCS, G., *Frühe Schrifte zur Ästhetik I. Heidelberg Philosophie der Kunst (1912-1914). Werke,* Darmstadt 1974, vol. 16.
LUKÁCS, G., *Philosophie der Kunst. Sämtliche Werke,* secc. I, vol. V.
PARACELSO, *Das Buch Paragranum,* ed. de Fr. Strunz, Leipzig, 1903.
PLATÓN, *Der Sophist,* 233. *Werke,* III grupo, opúsculo 3, 1857, trad. de J. Deuschle.
PLATÓN, *Gastmahl,* 197, 4.ª ed., trad. de R. Kassner, Jena, Diederichs, 1913.
PLATÓN, *Kratylos,* 416.*Werke,* trad. de J. Deuschle, Stuttgart, Metzler, 1855, III grupo, opúsculo I.
PLATÓN, *Philebos,* 64. *Werke,* trad. de L. Georgii, II grupo, opúsculo 7, 1869.
PLATÓN, *Staat,* X. 598. *Werke,* trad. de W. Wiegand, IV grupo, opúsculo 5, 1856.
PLATÓN, *Timaios,* 53. *Werke,* trad. de F. Susemihl, Stuttgart, Metzler, 1856, IV grupo, opúsculo 7.
PLOTINO, *Die Enneaden,* trad. de H. Fr. Müller, Berlín, Weidmann, 1878.
RICKERT, H., *Gegenstand der Erkenntnis,* 3.ª ed., Tubinga, Mohr, 1915.

RICKERT, H., *Schriften über Kunst I,* Múnich, 1913.
RIEGL, A. von, *Zitate. Die Entstehung der Barockkunst,* Viena, Schroll, 1908.
SCHELLING, C., *Brief aus der Frühromantik,* ed. de E. Schmidt, Leipzig, 1913, vol. II.
SCHELLING, F., *Philosophie der Kunst. Sämtliche Werke,* ed. de K. F. A. Schelling, Stuttgart, Cotta, 1869, secc. I, vol. V.
SCHELLING, F., *System des transzendentalen Idealismus. Sämtliche Werke,* ed. de K. F. A. Schelling, Stuttgart, Cotta, 1858, secc. I, vol. III.
SCHELLING, F., *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. Sämtliche Werke,* vol. VII.
SCHELLING, F., *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, 14. Vorlesung. Sämtliche Werke,* secc. I, vol. V.
SCHLEGEL, F., *Athenäumsfragmente.* 84. *Prosaische Jugendschriften,* ed. de F. Minor, Viena, Konegen, 1906, vol. II.
SCHLEGEL, F., *Ideen,* 86. *Prosaische Jugendschriften,* ed. de J. Minor, II parte, Viena, Konegen, 1906, vol. II.
SCHOPENHAUER, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung,* 2.ª reimp., ed. completa a cargo de E. Griesebach, Leipzig, Reclam.
SOLGER, K. W. F., *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst,* Berlín, 1815.
VISCHER, F. T., *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen,* Reutlingen / Leipzig, Mäck, 1847, II parte.
WEISSE, Ch. H., *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit,* Leipzig, Hartmann, 1830, II parte.
WINCKELMANN, J. J., *Geschichte der Kunst des Altertums. Werke,* ed. de H. Mayer y J. Schulze, Dresde, Walther, 1811.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Alfieri, V. (1749-1803): 240, 327
Aristóteles (384 a. C. - 322 a. C.): 106, 195, 219, 323, 325, 326

Balázs, B. (1884-1949): 296, 314
Bauer, E. (1809-1882): 296
Bergson, H. (1859-1941): XII, 35, 286, 322
Bloch, E. (1885-1977): XVI, 291
Bolzano, B. (1781-1848): 45, 168, 322
Brueghel, P. (1525-1569): 285
Byron, G. G. N. (1788-1824): 280, 286, 327

Cézanne, P. (1839-1906): 281-282, 285, 288, 290
Codino, F. (n. 1927): XLII, XLIII, XLV
Coeta, L.: XI, XIX, XLII, 323
Cohen, H. (1842-1918): XIV, 16, 18
Croce, B. (1866-1952): 256

Delacroix, E. (1798-1863): 281, 285, 289
Descartes, R. (1596-1650): 27
Dilthey, W. (1833-1911): XII, 22, 24, 258
Dionisio Areopagita (entre los siglos v y vi d. C.): 157
Dostoievski, F. (1821-1881): XV, 293, 307

Engels, F. (1820-1895): XV, XLII
Ernst, P. (1866-1933): XII, XVI, 240, 286, 291, 304
Euler, L. (1707-1783): 184, 325

Fehér, F. (1933-1994): 292
Feo, Nicola M. de (1939-2002): XLV
Feuerbach, A. (1820-1880): 281, 327
Fichte, J. G. (1762-1814): XV, 244
Fiedler, K. (1841-1895): XII, XXII, XXXVIII, 85-87, 96, 114, 120, 146, 151, 229, 268-271, 274, 276, 282-283
Fludd, R. (1574-1637): 215, 218, 325

Giotto (1267-1337): 284
Goethe, J. W. (1749-1832): XXIII, XL, 113, 210, 212-219, 222-225, 231, 234-236, 240, 245, 259, 277, 325, 327
Gogh, V. van (1896-1948): 285
Goldmann, L. (1913-1970): XLV
Gundolf, F. (1880-1931): 224, 326

Hals, F. (1582-1666): 280-281, 290
Hartmann, E. (1842-1906): 109, 228
Hauser, A. (1892-1978): XLV, 292-293
Hebbel, F. (1813-1863): 240

Hegel, G. W. F. (1770-1831): XIII, XV, XVIII, XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVIII, XL, XLVI, 16-18, 21, 37-42, 44, 46-49, 52, 53, 79, 130, 195-196, 199-203, 205, 207-210, 213, 220-221, 224-225, 232, 235, 238, 244-245, 248-250, 253, 254-257, 259, 261-262, 265, 287, 291, 302-303, 308, 312, 322, 326
Heller, A. (1929-2019): 292, 319
Herbart, J. F. (1776-1841): 238, 327
Herder, J. G. (1744-1803): 312
Hildebrand, A. (1847-1921): 268, 276, 288
Hodler, F. (1853-1918): 285
Holz, H. H. (1927-2011): XLVI
Husserl, E. (1859-1938): 7, 26, 37, 43, 45-46, 59, 119, 167, 261, 298, 302-303

Infranca, A. (n. 1957): XLVI

Jacobi, F. H. (1743-1819): 57, 322

Kadarkay, A. (n. 1934): XVI, XVII, XVIII, XLVI
Kant, I. (1724-1804): XIII-XV, XVIII-XXI, XXVIII, XXXII, XXXIV, XL, XLVI, 5, 7, 11, 14-17, 19, 21, 35, 45-46, 72, 77-79, 92, 103, 110, 113-117, 121, 127, 136-137, 139, 166, 179, 184, 203, 210-214, 221, 225, 233-234, 243, 245-246, 291, 305, 312-313, 322-323, 325, 327
Kepler, J. (1571-1630): XL, 182-183, 215, 218
Kierkegaard, S. (1813-1855): 133, 148, 283, 287, 303
Kun, B. (1886-1938): XXII
Kuntze, F. (1881-1929): 46, 322

Lask, E. (1875-1915): XII, XV, XVI, 7, 8, 13, 59, 127, 135, 291, 296, 298
Leibniz, G. W. (1646-1716): 168, 184, 323
Lenin, V. (1870-1924): XV
Lessing, G. E. (1729-1781): 312
Lichtheim, G. (1912-1973): XV, XVII, XLVI
Liebermann, M. (1847-1935): 280-281
Liebmann, O. (1840-1912): XIII, XLVI
López, S. J. (n. 1937): XVIII, XLVI
Lorrain, C. (1600-1682): 285
Lotto, L. (1480-1556): 280
Ludz, P. (1931-1979): XII

Manet, E. (1832-1883): 287
Mann, Th. (1875-1955): XII
Marburgo, Escuela de: XIV
Marées, H. von (1837-1887): 287
Márkus, G. (1934-2016): XIX, XX, XXVIII, 291
Marx, K. (1818-1883): XLI, XLII, 291, 327
Mészáros, I. (n. 1930): XVI, XVIII, XXXI, XLVI, 293, 307
Miguel Ángel (1475-1564): 279, 287
Moritz, K. Ph. (1756-1793): 219, 326
Muñoz, J. (1942-2018): XXII

Natorp, P. (1854-1924): XIV
Newton, I. (1643-1727): XL, 215-217
Nicolás de Cusa (1401-1464): 199

Oersted, H. Chr. (1777-1851): 226, 326

Paracelso (1493-1541): 217, 326
Parkinson, G. H. R. (1923-2015): XIII, XIV, XVIII, XXIII, XLVI
Pávlov, I. (1849-1936): XVIII
Piana, G. (n. 1940): XII, XLVI
Pitágoras (569 a. C. - 474 a. C.): 181-182
Platón (427 a. C. - 347 a. C.): XXXVIII, XL, 97, 148, 156, 157, 159, 160-161, 163-164, 172, 176, 180, 183-184, 187-188, 190-195, 204, 206, 226, 230, 323-325
Plotino (205-270): XXXVIII, XL, 132, 156, 158-159, 168, 172-173, 178, 187-188, 193-194, 204, 229, 312
Polányi, K. (1866-1964): 296
Popper, L. (1886-1911): XII, 296, 321

Rafael (1483-1520): 279, 280
Rembrandt, H. van R. (1606-1669): 278, 280, 284, 290
Rickert, H. (1863-1936): XII-XX, XXII, XXIX, XXXVII, 7, 59, 72-73, 81, 85, 127, 296, 306, 311, 322
Riegl, A. (1858-1905): 285, 288
Riemer, F. W. (1774-1845): 245, 327
Rubens, P. P. (1577-1640): 281, 285
Ruiz, R.: XLVI
Ruysdael, J. van (1628-1682): 285

Sacristán, M. (1925-1985): XLIII
Schelling, F. (1775-1854): 41, 109, 161, 167, 169, 171, 175, 177, 178, 179, 189, 200, 204, 210, 248, 250, 312, 325, 326
Schiller, F. (1759-1805): XXXII, 63, 223, 240, 273
Schlegel, F. (1772-1829): XL, 77, 221, 247
Schopenhauer, A. (1788-1860): 125, 286
Shakespeare, W. (1564-1616): 273
Simmel, G. (1858-1918): XII, XIV, XVIII, 273
Solmi, A. M.: XLII, XLIII, XLV
Spinoza, B. (1632-1677): XIII, 179, 184
Stein, A (1888-1978): 22
Sung, L.: 157
Surghi, C. (n. 1979): XLVI

Tiziano (1490-1576): 279
Tolnay, K. (1899-1981): 293
Tolstói, L. (1828-1910): 148
Tomás de Aquino (1225-1274): 188
Toulouse-Lautrec, H. de (1864-1901): 285

Vajda, M. (n. 1935): 292
Vedda, M. (n. 1968): XLIII, XLVI, 323
Vischer, F. T. (1807-1887): 225, 227-228, 231-236, 238-239, 241, 248, 249, 326

Warning, R. (n. 1936): XXVIII, XLVI
Weber, M. (1864-1920): XVI, XLV, 291
Wiesse, C. H. (1801-1866): 241
Winckelmann, J. (1717-1768): 165, 185
Windelband, W. (1848-1915): XIV, XV
Wölfflin, H. (1864-1945): 318

Zimmermann, Johann Georg (1728-1795): 238

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Estructura de la *Estética de Heidelberg* xvii
Sistema categorial xx
Primera parte de la *Estética de Heidelberg* xxii
El papel de la fenomenología xxv
Relación sujeto-objeto xxx
El Hombre entero y el Hombre enteramente xxxii
La segunda parte de la *Estética de Heidelberg* xxxvii
El problema de la belleza xxxvii
Nuestra edición xlii
Bibliografía xlv

ESTÉTICA DE HEIDELBERG (1916-1918)

PRIMERA PARTE 3
I. La esencia de la puesta [en escena] estética 5
II. Fenomenología del comportamiento creativo y receptivo 99
III. La relación sujeto-objeto en la estética 101

SEGUNDA PARTE. LA DIALÉCTICA TRANSCENDENTAL
DE LA IDEA DE BELLEZA 149
IV. La idea lógico-metafísica de belleza 155
V. El desarrollo especulativo filosófico de la idea de belleza . 195

Apéndice I 261

Apéndice II 263

El problema de la forma de la pintura
(una conferencia y dos borradores) 267

Epílogo de György Márkus 291

Notas complementarias 321

Bibliografía 329

Índice onomástico 333

Sin querer entrar ahora en el problema del «juicio estético» con más detalle, que, por supuesto, se discutirá a menudo más adelante, hay que decirlo ya aquí: la validez de un «juicio estético» es una validez puramente teórica, ya que su forma de validez es la teórica y la estética solo tiene la función de la materia «irracional» elevada a la validez teórica. Así que, si aquí —como Kant asumió incluso— hubiera una forma estructural decisiva para la estética, su validez sería una subespecie de la teórica y el establecimiento de una esfera autónoma de valor sería imposible desde el principio.

Títulos de la colección PUZ CLÁSICOS

1 *Diarios de viaje por España*. George Ticknor. Ed. de Antonio Martín Ezpeleta.

2 *Los orígenes de los cultos revolucionarios (1789-1792).* Albert Mathiez. Ed. de Francisco Javier Ramón Solans.

3 *Cantos populares de españa. La jota aragonesa*. Ruperto Ruiz de Velasco. Ed. de Begoña Gimeno Arlanzón.

4 *La Disme (Aritmética decimal).* Simon Stevin de Brujas. Ed. de Vicente Meavilla y Antonio M. Oller.

5 *Jefes escoceses.* Jane Porter. Ed. de Virginia Tabuenca Cortés.

6 *Honesto y entretenido sarao. (Primera y segunda parte).* María de Zayas y Sotomayor. Ed. de Julián Olivares.

7 *Las ruinas de Palmira*. Conde de Volney. Ed. de Demetrio Castro.

8 *Bandidos*. Pietro Chiodi. Ed. de Javier Brox Rodríguez.

9 *De ¡Viva Riegoooo! a ¡Muera Riego! Antología poética (1820-1823)*. Ed. de Gérard Dufour.

10 *La novela como género literario.* Mijaíl M. Bajtín. Ed. de Luis Beltrán Almería.

11 *El Trienio Liberal.* Alberto Gil Novales. Ed. de Ramon Arnabat Mata.

12 *La novela. Destinos de la teoría de la novela.* György Lukács. Ed. de Luis Beltrán Almería.

13 *A pique.* Joris-Karl Huysmans. Ed. de Francisco Domínguez González.

14 *El Metomentodo.* Susanna Centlivre. Ed. de Laura Martínez-García.

15 *Sobre el provecho y los peligros de la lectura.* Francesco Sacchini, S. I. Ed. de Javier Laspalas y Alejandro Martínez Sobrino.

16 *La música bajo el Terror. Cartas a Iván Sollertinski (1927-1944).* Dmitri Shostakóvich. Ed. de Juan Manuel Aragüés.

17 *Viaje al Cercano Oriente en 1868. (Constantinopla, Egipto, Suez Palestina).* Alfonso de Borbón Austria-Este. Ed. de Cristina de la Puente y José Ramón Urquijo Goitia.

18 *La traición en la amistad. María de Zayas y Sotomayor.* Edición, estudio preliminar y notas de Julián Olivares. Biografía de María de Zayas y Sotomayor por Alberto Rodríguez de Ramos.

Georg Lukács

Estética de Heidelberg (1916-1918)

El libro que el lector tiene en sus manos ofrece la primera traducción completa del alemán al español de la *Estética de Heidelberg,* una de las dos obras dedicadas al arte escritas en esa ciudad por Georg Lukács durante el período comprendido entre los años 1912 y 1918. El viaje a Heidelberg tenía como motivo central el acercamiento a las posiciones neokantianas de Windelband y Rickert. Allí, a sugerencia de Ernst Bloch, Emil Lask y Max Weber, comenzó la redacción de un manuscrito sobre estética que habría de servirle como tesis de habilitación para ingresar como docente en la universidad. Esta obra, junto a la precedente *Heidelberger Philosophie der Kunst* (Filosofía del arte de Heidelberg) (1912-1914), lo ubica en la corriente esteticista que dominó el siglo xviii, cuya influencia se extiende hasta nuestros días y aún está lejos de agotarse. La publicación del tercer capítulo de la *Estética de Heidelberg,* la relación sujeto-objeto en estética, produjo un gran efecto en autores como Arnold Hauser, Ernst Bloch, Max Weber, Oskar Becker, Ludwig Binswanger y Hans Georg Gadamer, quienes se basan, en pro o en contra, en las tesis allí expuestas.

CREATIVE COMMONS

1542
Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza